

**Universität Mannheim**

Philosophische Fakultät

Anglistisches Seminar

Anglistische Literatur- und Kulturwissenschaft

Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der  
Philosophie der Universität Mannheim

**„Working Class Hero is something to be.” Untersuchungen zur Genese  
eines Subjektmodells des Übergangs in der britischen Literatur der  
1950er Jahre**

**Sebastian Müller**

**Dekan: Prof. Dr. Matthias Kohring**

**Betreuer und Erstgutachter: Prof. Dr. Meinhard Winkgens**

**Zweitgutachterin: Apl. Prof. Dr. Christa Grewe-Volpp**

**Danksagung:**

Mein Dank gilt allen meinen ‚Lehrern‘ – innerhalb und außerhalb der von mir durchlaufenen Bildungsinstitutionen. Besonderer Dank gebührt meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Meinhard Winkgens für die fachliche Expertise, die vielen Anregungen und Hinweise – und die Geduld bis zur Fertigstellung dieser Arbeit.

## Inhalt

1.	Einleitung: Identifikationsangebote in der <i>Angry Decade</i> : Zur Genese des <i>Working Class Hero</i> .....	1
1.1.	Erläuterungen zur Wahl der theoretischen Grundlage .....	8
2.	Subjekt- und Identitätsformation: Produkte historisch wandelbarer sozialer Performanz unter dem Einfluss ästhetischer Bewegungen .....	12
2.1.	Von der Negierung des Vorkulturellen zur sozialen Praxis als Träger kultureller Identität: Die praxeologische Theorie als Grundlage der Subjektanalyse .....	12
2.2.	Zur Hybridität und Kontingenz von Subjektkulturen .....	14
2.3.	Identitätsformation als Ergebnis sozialer Performanz .....	16
2.4.	Soziale Felder als Träger von Subjektkulturen .....	24
2.4.1.	Praktizierende Artefakte: Zur Materialität von Kultur .....	27
2.5.	Von den sozialen Feldern zu ‚Lebensformen‘ und ‚kulturellen Klassen‘ .....	31
2.5.1.	Identität durch alteritäre Abgrenzung von einem ‚konstitutiven Außen‘ .....	32
2.6.	Räume der ‚Individualität‘ und Potentiale der Veränderung .....	34
2.7.	Hegemoniale Subjektmodelle der Moderne und ihre Transformationsfaktoren ...	39
2.7.1.	Ästhetische Bewegungen und Identitätsformation .....	42
2.7.2.	Hegemoniale und non-hegemoniale Subjektkulturen .....	45
3.	Historio-kultureller Überblick: Großbritannien in den 1950er Jahren. ....	50
3.1.	Transformationsfaktoren der Subjektkultur in den 1950er Jahren .....	52
3.1.1.	Vom Krieg zum Konsum: Artefaktrevolutionen Mitte des 20. Jahrhunderts .....	52
3.1.1.1.	Mediengeschichtliche Transformationen Großbritanniens im 20. Jahrhundert....	57
3.1.2.	Zeitgenössische humanwissenschaftliche Diskurse .....	65
3.1.3.	Zeitgenössische ästhetische Bewegungen .....	75
3.1.4.	Lebensformen und kulturelle Klassen .....	83
3.2.	Der Held in der Krise? – Zur Maskulinität des <i>Working Class Hero</i> .....	96
3.3.	Der <i>Working Class Hero</i> im Überblick .....	111
4.	„Working Class Hero is something to be“ – Jimmy Porter und die Suche nach den „good, brave causes left“ .....	114
4.1.	Zur Wirkungsästhetik: Der Weg zur <i>Osbornian revolution</i> .....	115
4.2.	<i>The bolted door of the bourgeoisie: good, brave causes to fight for</i> .....	123
4.3.	<i>Suffering masculinities</i> : Die (schwere) Geburt des <i>Working Class Hero</i> .....	128

4.4.	Ein einsamer (Anti-)Held für die Massen.....	143
4.4.1.	Wie der Vater so der Sohn – Männliche Vorbilder.....	147
4.4.2.	<i>Working class masculinity</i> vs. <i>upper class femininity</i> : Identität entlang des konstitutiven Außen .....	151
4.5.	<i>Vagueness of identity</i> : Das postmoderne Subjekt Jimmy Porter.....	168
4.6.	<i>Look Back in Anger</i> : Die Geburt des Working Class Hero.....	176
5.	Joe Lampton: Die körperliche Extension des <i>Angry Young Man</i> .....	179
5.1.	<i>Room at the Top</i> – programmatische Aufsteigerstory und Bestseller seiner Zeit .	180
5.2.	Aufstieg nach Plan: Zur programmatischen Struktur von <i>Room at the Top</i> .....	186
5.3.	Joe Lampton an der Schwelle zu einem neuen Subjektmodell.....	195
5.3.1.	<i>All of Warley's a stage</i> – Performanz als grundlegende Voraussetzung für das Leben an der Spitze .....	204
5.3.2.	Eine neue Vertragstheorie – Joe Lamptons <i>New Deal</i> mit Warley.....	211
5.3.3.	„A better man“ – die Suche nach dem wahren Selbst.....	225
5.4.	<i>Room at the Top</i> : Die Extension des <i>Working Class Hero</i> .....	243
6.	Fazit: Identität und Materialität im Fluss – die neue Lehre der 1950er Jahre ....	248
	Bibliographie.....	257
	Primärquellen .....	257
	Sekundärquellen.....	257
	Erklärung.....	266

## 1. Einleitung: Identifikationsangebote in der *Angry Decade*: Zur Genese des *Working Class Hero*

Dass die Fertigstellung dieser über mehrere Jahre hinweg entstandenen Arbeit nun im Jahr 2016 mit dem per Referendum entschiedenen Ausstieg Großbritanniens aus der Europäischen Union – medial als ‚Brexit‘ bezeichnet – zusammenfällt, ist purer Zufall. Und doch komme ich als Verfasser der vorliegenden literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchung nicht umhin, einen Zusammenhang zwischen dem Subjektmodell des *Working Class Hero* – dem eigentlichen Gegenstand dieser Arbeit – und dem Brexit zu ziehen: Beide Phänomene, das literarische wie das politisch-weltgeschichtliche, sind Ergebnisse von Separations- und Distinktionsbewegungen, die sich auf verschiedenen Ebenen der britischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wiederholt offenbaren.

Bestrebungen der Abgrenzung zwischen Einzelnationen und sozialen Klassen gab es in Großbritannien natürlich schon vor dem Zweiten Weltkrieg, doch sollte das Gemeinschaftserlebnis des Sieges einer im Niedergang begriffenen Weltmacht einen Wendepunkt der britischen Gesellschaft markieren: Das Bewusstsein, dass der Sieg gegen den faschistischen Aggressor nur gemeinsam möglich war, förderte das Bestreben, in der Nachkriegsgesellschaft die althergebrachten Schranken zwischen den Klassen aufzuheben und das sozialistische Ideal der klassenlosen Gesellschaft zu verwirklichen. Neue Bildungsmöglichkeiten und daraus resultierende finanzielle Chancen für die Heranwachsenden aus der *working class* waren wichtige Meilensteine und sollten durch profunde Reformen des alten *empires* hin zu einem sozialeren *welfare state* umgesetzt werden. Das große Ziel der Chancengleichheit aller sollte allerdings ein unerfülltes bleiben, die Versprechen des neuen *welfare state* sollten nur teilweise erfüllt werden. Die Lebensumstände vieler sollten sich zwar bessern, aber die Durchlässigkeit der Gesellschaft blieb den ambitionierten Emporkömmlingen aus den unteren Schichten verwehrt. Nach der verflogenen Euphorie des Sieges setzten die alten Distinktionsmechanismen wieder ein, neue gesellschaftliche Codes der Abgrenzung von den assimilationswilligen unteren Schichten wurden von den oberen Schichten aufgebaut, die Mauern zwischen den Klassen wurden nicht niedriger, sondern höher.

Über die Grenzen ihrer Herkunftskultur hinaus ausgebildet und doch von den Zielen ihrer Ambitionen ferngehalten, bleiben die ambitionierten Aufsteiger aus der

*working class* in einer neuen sozialen Schicht zwischen *working class* und *middle class* zurück. Doch die Fördermechanismen für talentierte Arbeiterkinder erstrecken sich auch auf die Strukturen der literarischen Produktion, und so entsteht in dieser Zeit der neuen sozialen Spannung an der ästhetischen Peripherie der Gesellschaft eine neue literarische Bewegung – die allerdings gar keine Bewegung sein will. Kenneth Allsop erkennt bereits bei seinem 1958 veröffentlichten Rückblick auf *The Angry Decade*, dass der neuen literarischen ‚Bewegung‘ der *Angry Young Men* – wie auch anderen kulturellen Phänomenen der Zeit – zwar durchaus eine neue Dynamik innewohnte, diese aber in vollkommen unterschiedliche Richtungen wirken sollte:

the Fifties are of consequence because it has been in this decade that a new chorus of voices has broken through the mumble of the stale, worked-out cultural tradition lingering on from the Forties. Although chorus is hardly accurate because it implies a concord that is not present. Clamour may be better, for the opinions, philosophies, arguments, complaints, accusations, exhortations, tomfoolery, laments and bickering [...] is full of all the dissonance to be expected in a modern concert.<sup>1</sup>

Diese Einschätzung Allsops der kulturellen Dynamik der heute gemeinhin als reaktionär geltenden 1950er Jahre mag überraschen – sie belegt aber, wieviel Kontingenz der Nachkriegsdekade zu eigen war, wie sehr sich die neuen Debatten von denen der davor liegenden Zeit unterschieden.

In der Tat markieren die 1950er Jahre den kulturellen Übergang von der Moderne zur Postmoderne. Die neue Offenheit – und auch die gefühlte Richtungslosigkeit – der von Allsop skizzierten öffentlichen Diskussion lässt bereits die neue Epoche erahnen; das auch bei Allsop erkennbare Bedauern über den Verlust alter Gewissheiten markiert dagegen die rückwärtsgewandte Orientierung an traditionellen Narrativen. So zum Beispiel an der idealisierten Darstellung des imperialen Zeitalters, das wohl bis heute einen signifikanten Teil der britischen Selbstwahrnehmung ausmacht – und in den kulturellen Artefakten der 1950er Jahre seine deutlich erkennbaren Spuren hinterlässt.

Von diesem Spannungsverhältnis zwischen Progression und Tradition ist auch die Literatur der *Angry Young Men* geprägt, wie ich belegen werde. Diese Bezeichnung, die von der Literaturkritik auf eine lose Sammlung von Texten in der Hoffnung angewandt wurde, eine neue literarische Bewegung gefunden zu haben, wurde von den

---

<sup>1</sup> Allsop, Kenneth: *The Angry Decade: a Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. London: Owen, 1958, S.8.

vermeintlichen Vertretern derselben allerdings vehement abgelehnt (vgl. Allsop, 8f.). Die sich verselbständigende Entwicklung und Verbreitung des Begriffes *Angry Young Men* ist bereits an anderer Stelle ausführlich behandelt worden<sup>2</sup>, weshalb ich diese Debatte in dieser Arbeit ausdrücklich nicht um einen weiteren Beitrag ergänzen möchte. Ich schließe mich in diesem Diskurs der Meinung Heinz Antors an, der argumentiert, dass es trotz der unterschiedlichen Motive, Ziele und Stile der einzelnen Autoren doch einen gemeinsamen Nenner der *Angry Young Men* gibt: Der „allgemeine Protestcharakter ihrer Werke, der sich im einzelnen in vielen verschiedenen Spielarten konkretisiert“ (Antor, 254). Dieser emotionale und dynamische Protestcharakter der Texte erweist sich als so vielfältig wie die Nachkriegsgesellschaft, gegen deren einzelne Versatzstücke er sich wendet – und er erweist sich als einer der grundlegenden Bausteine des Erfolgs des wenig einheitlichen Genres, wird er doch zu einem willkommenen Thema für die Literaturkritik: „What the newspaper really wanted from this new generation was scandal“<sup>3</sup>, schreibt Colin Wilson, selbst einer der einflussreichsten Vertreter der Bewegung. Im Rahmen des sensationsheischenden Interesses an den neuen Texten entwickelt sich das Label *Angry Young Men* bald zu einer „journalistic catchphrase“<sup>4</sup>, die entscheidend zur Erfolgsgeschichte der Texte und ihrer Autoren beitragen sollte (vgl. Antor, 23f.). Die Texte und Autoren sind somit typische Produkte ihrer Zeit, wie Robert Hewison erkennt:

It is ... appropriate that publicity should play an important part in creating and confusing this particular issue [i.e. the ‘myth’ of the Angry Young Man]. The 1950s are a central period in the history of publicity itself; 1956 was the first full year of commercial television, and in the same year restrictions on newsprint finally came to an end. ... Accurate or not, Angry Young Man was a compelling slogan.<sup>5</sup>

Die Texte wie auch ihre Entstehungshintergründe und Erfolgsgeschichten erfüllen demnach die Verantwortung des Schriftstellers nach John Braines Auffassung „to show

---

<sup>2</sup> Für eine ausführliche Untersuchung der Bedeutung der Bezeichnung vgl. Antor, Heinz: *Die Narrativik der Angry Young Men. Eine Studie zur literaturdidaktischen Bedeutung rezeptionslenkender Gruppenstereotypen*. Heidelberg: Winter, 1989. Für eine detaillierte Medienanalyse der ersten Verwendungskontexte vgl. Ritchie, Harry: *Literature and the Media in England, 1950-1959*. London: Faber and Faber, 1988.

<sup>3</sup> Wilson, Colin: *The Outsider*. London: Vision Press, 1982, S. 16.

<sup>4</sup> Drabble, Margaret (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 3. Auflage. Oxford: Oxford University Press, 1985, S. 30.

<sup>5</sup> Hewison, Robert: *In Anger. British Culture in the Cold War 1945-60*. New York: Oxford University Press, 1981, S. 130.



his age as it really is“ (Braine in Allsop, 84), wie Kenneth Allsop den finanziell erfolgreichsten Autor der *Angry Young Men* zitiert.

Dass Hewison das Jahr 1956 als Wendepunkt der medialen Produktion und auch Rezeption identifiziert ist insofern bedeutsam, als dass auch Harry Ritchie diesem Jahr die Bedeutung eines „momentous, even mythic [...] year of a cultural and social watershed“ (Ritchie, 31) zugesteht. In seiner kulturellen und politischen Bedeutung sieht er es auf einer Ebene mit dem ungleich berühmteren mythischen Jahr 1968, insbesondere für die Nation Großbritannien. Für das ehemalige Weltreich wird das Jahr 1956 zum Moment der Erkenntnis, dass mit der Suez-Krise und dem Einmarsch der Sowjets in Ungarn sowohl die imperiale Vergangenheit als auch das in Großbritannien entscheidend mitgeprägte kommunistische Ideal in Trümmern liegen. Das Jahr 1956 erlebt mit Jimmy Portes Bühnendebüt aber eben auch die Geburt neuer literarischer Typen und Vorbilder, die in dieser medial äußerst dynamischen Zeit schnell an Bekanntheit und Einfluss gewinnen.

So markiert das Jahr 1956 für die britische Gesellschaft auch die erste Schwelle eines Übergangs von der Epoche der Moderne zur Postmoderne, in der auch in der lebensweltlichen Realität offenbar wird, dass die alten Narrative des imperialen Zeitalters nicht mehr tragfähig sind. Auch wenn diesen traditionellen sinnstiftenden Erzählungen noch an vielen Stellen nachgetrauert wird, verlangt die lebensweltliche Realität doch neue Narrative, die die neue Lebenswelt neu ordnen und verstehen helfen. Die neuen gesellschaftlichen Umstände werden insbesondere durch die Autorengeneration der *Angry Young Men* literarisch reflektiert. Wie die Autoren, so sind auch die Protagonisten Vertreter einer neuen Epoche. Die durch sie repräsentierten Identitätsentwürfe und Identifikationsangebote folgen einem neuen Subjektmodell. Ein Subjektmodell bezeichnet nach Andreas Reckwitz „nicht das Individuum, sondern die sozial-kulturelle Form der Subjekthaftigkeit, in die sich der Einzelne einschreibt.“<sup>6</sup> Der Einzelne folgt demnach kulturell vermittelten Mustern und Vorbildern, die seiner eigenen Wahrnehmung eines sinnhaften Individuums entsprechen und auch konstituieren. Unter das Konzept des Subjektmodells lassen sich dabei auch die Individualisierungsbestrebungen moderner Subjekte fassen:

---

<sup>6</sup> Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Göttingen: Velbrück Wissenschaft, 2006, S. 10.

Damit [der Einzelne] zu einer handlungsfähigen, vernünftigen, eigeninteressierten oder sich selbst entfaltenden Instanz, mithin zum Subjekt im Sinne der liberalen Emanzipationsgeschichte wird, verinnerlicht er spezifische kulturelle Kriterien einer als handlungsfähig, vernünftig, eigeninteressiert, sich selbst entfaltend anerkannten Subjekthaftigkeit. (Reckwitz 2006, 10f.)

Dieses sinnstiftende Identitätsangebot ist vor allem dann von Bedeutung, wenn die lebensweltlichen Umstände und öffentlichen Diskurse als gesichert geltende Wahrheiten und Narrative in Frage stellen, wie dies in den späten 1940er und 1950er Jahren zweifelsohne der Fall war. Insbesondere auch das Thema der Identität des Einzelnen wird in den 1950er Jahren einer neuen Beurteilung unterzogen. Wo vormals die Überzeugung herrschte, dass die Identität des Einzelnen hinter allen sozialen Rollen, die der Einzelne spielen muss, von einem unhintergehbaren Kern des Selbst geprägt ist, postulieren nun Robert Ezra Park und Irving Goffman, dass dieses unhintergehbare Selbst jenseits der sozialen Rolle womöglich nicht mehr existiert, der Einzelne also doch nicht mehr ist als die Summe seiner sozialen Rollen. Goffman und andere bereiten mit ihren Theorien der Performativität nicht nur den späteren *performative turn* der Kulturwissenschaften vor, sondern fordern auch die Neukonstruktion des Identitätskonzeptes an sich. Dieser Umstand der verlorenen Wahrheiten mag zur Erklärung für den Erfolg der teils widersprüchlichen, in jedem Fall aber neuen und frischen Subjektentwürfe der Literatur der *Angry Young Men* beitragen.

In dieser Arbeit werde ich anhand zweier Kerntexte der *Angry Young Men* Bewegung belegen, dass diese im Sinne des eben beschriebenen Konzeptes eines Subjektmodells ein Identifikationsangebot für einen beträchtlichen Teil der männlichen Individuen der britischen Nachkriegsgesellschaft bereitstellen, die die neuen Möglichkeiten – und Limitationen – einer sich neu definierenden Gesellschaftsordnung in ihr eigenes Selbstverständnis integrieren müssen. Jimmy Porter aus John Osbornes Erfolgsstück *Look Back in Anger* (1956) und Joe Lampton aus John Braines Bestseller *Room at the Top* (1957) sind zwei Protagonisten, „[who] set a new fashion in heroes: brash, innocent, cynical ... – imitations of him will be bothering us for quite a while“ (Metcalf in Allsop, 79), wie der Kritiker John Metcalfe in Bezug auf den neuen Helden Joe Lampton zutreffend formulierte.

Der neue Heldentypus ist allerdings nicht nur außergewöhnlich, weil er in Wahrheit ein Antiheld ist, sondern auch, weil er einer literarisch bislang weitgehend unerschlossenen Schicht entsteigt – der *working class*. Seiner Herkunftskultur entsteigt er auch im Sinne der realweltlichen Aufstiegsnarrative für Talente aus der

Arbeiterklasse, die durch den verwehrtten Aufsteiger Jimmy Porter und den erfolgreichen Aufsteiger Joe Lampton reflektiert werden. Der Erfolg beider Protagonisten ist meines Erachtens vor allem darauf zurückzuführen, dass sie jenen realen Aufsteigern, die sich häufig in einer neuen Klasse zwischen den tradierten Schichten der *working class* und der *middle class* wiederfinden, ein passendes Identifikationsideal bieten. Da beide aber auch eine anti-gesellschaftliche rebellische Männlichkeit zur Schau stellen, die für viele Männer im Jugendalter attraktiv zu sein scheint, bieten sie dieses Identifikationspotential auch über diese begrenzte Gruppe der gescheiterten sozialen Aufsteiger hinaus weiten Teilen einer jungen männlichen Generation auf der Suche nach Vorbildern an.

Das Ergebnis dieses sich verselbständigenden medialen Prozesses ist ein Subjektmodell, das sich von den tradierten hegemonialen Subjektmodellen der Moderne abwendet und neue Formen der männlichen Subjekthaftigkeit vertritt. Dabei greift es zwar auf Versatzstücke der tradierten hegemonialen Subjektmodelle zurück, wagt aber auch große und progressive Schritte in die neue Welt der Postmoderne, die neue Kontingenzen der Subjektentwicklung bereithält. Dabei ist die Beschäftigung mit der eigentlich bereits verlassenen Herkunftskultur stets Gegenstand der eigenen Identitätsfindung – insbesondere dann, wenn die Integration des Aufsteigers in die Zielkultur misslingt oder zumindest große Probleme bereitet. Dann erfolgt ein Rückfall auf die nun idealisierte Herkunftskultur und die durch diese repräsentierten Werte und Bewertungsmuster. Die Prägung der neu erfahrenen sozialen Bereiche hinterlässt allerdings Spuren in der Ausprägung der neuen an alten Werten orientierten Subjektkultur. Das Ergebnis dieser wellenhaften Bewegung der Subjekte im hierarchisch gegliederten sozialen Raum ist das Subjektmodell des *Working Class Hero*, der – wie ich belegen werde – ein Identitätsangebot bereitstellt, das sich insbesondere als Reaffirmierung verunsicherter männlicher Identitäten eignet und dabei auf Versatzstücke und Werte aus einer idealisierten Herkunftskultur und einer als Wunschstruktur erhaltenen Zielkultur zurückgreift. Gleichzeitig lotet der *Working Class Hero* neue Möglichkeiten einer gerade beginnenden postmodernen Gesellschaft aus, die in ihrem Stadium der Neuorientierung gewisse Kontingenzen der Neubewertung einstmals sedimentierter sozialer Strukturen – wie Klasse, Familie und Beruf – erlaubt.

Da die Einflüsse der Tradition durch die hegemonialen Gesellschaftsschichten aber noch aufrecht erhalten werden und der *Working Class Hero* sich an den Bewertungsmustern der höheren Schichten orientiert, gegen die er gleichzeitig

rebelliert, bleibt das volle dekonstruktivistische Potential, das die Postmoderne bietet und als Epoche auszeichnet, durch den *Working Class Hero* noch ungenutzt. Das Ergebnis ist ein Subjektmodell, das, wie ich belegen werde, sich am hegemonialen Subjektmodell der zurückliegenden Moderne orientiert und das hegemoniale Subjektmodell der Postmoderne bereits vorzeichnet, selbst aber stets subhegemonial bleiben muss. Es bleibt ein Subjektmodell des Übergangs, das eine mögliche Brücke zwischen den Epochen und Subjektmodellen repräsentiert und dabei auch die Mechanismen der Neudefinition von identitätsstiftenden Subjektmodellen offenbart.

Die Uneinigkeit über die Einigkeit der *Angry Young Men* ist somit auch Ausdruck genau dieses Prozesses, wie auch Robert Weimann bereits 1959 feststellt:

Die *Angry Young Men* bilden keine *école*, und die zwischen ihnen vorhandenen Gemeinsamkeiten erwachsen nicht aus einer kollektiven Absprache und Überzeugung, sondern aus dem Druck und Abdruck der Zeitläufe, von denen das individuelle künstlerische Wollen auf mannigfaltige Weise und in verschiedenem Ausmaß bestimmt wird.<sup>7</sup>

Determiniert durch sehr ähnliche Herkunftskulturen und Bewertungsmuster wagen sie es, neue Wege zu gehen, können ihrer gesellschaftlichen Prägung jedoch nie vollends entgehen – und betonen daher die Unterschiede ausmachende Neuheit ihrer jeweiligen Identitäts- und Subjektentwürfe, während der externe Beobachter eine Reihe von zahlreichen Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen wahrnimmt. Diese Mischung aus gemeinschaftlicher Geschlossenheit und neuer Kontingenz der Subjektentwürfe macht wohl auch ihren Reiz aus: Das sich an ihnen orientierende Individuum kann sich sowohl sozial verbunden fühlen, als auch Potentialen individueller Ausprägung nachgehen. Das Subjektmodell des *Working Class Hero* stellt in diesem Sinne auch die Schnittmenge einer größeren Menge an neuen literarischen Subjektentwürfen dar.

Die These dieser Arbeit lässt sich daher wie folgt formulieren: Die Kerntexte *Look Back in Anger* und *Room at the Top* der *Angry Young Men* Autoren John Osborne und John Braine schaffen das neue Subjektmodell des *Working Class Hero*. Dessen Erfolg lässt sich auf das Identifikations- und Reaffirmierungsangebot zurückführen, das dieses Subjektmodell jungen männlichen Individuen der Nachkriegszeit bietet. Der *Working Class Hero* propagiert dabei einerseits die Möglichkeit kreativer neuer Identitätsentwürfe und bleibt andererseits doch in der Tradition der Vorkriegszeit

---

<sup>7</sup> Weimann, Robert: „Die Literatur der Angry Young Men.“ ZAA. 7, 1959, S. 117 – 189, S. 117.

verhaftet. Er ist damit ein Subjektmodell des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne, das auch grundlegende Fragestellungen der Identitätsformation an sich thematisiert.

### **1.1. Erläuterungen zur Wahl der theoretischen Grundlage**

Die soziologische Subjekt-Theorie *Das Hybride Subjekt* von Andreas Reckwitz bildet das theoretische Fundament für die vorliegende Arbeit. Den grundlegenden Ansatz, einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeit eine soziologische Theorie zugrunde zu legen, möchte ich an dieser Stelle kurz erläutern: Zum einen begreift der Soziologe Reckwitz selbst seinen Ansatz als kulturtheoretische und -wissenschaftliche Analyse (vgl. Reckwitz 2006, 11), und zum anderen weist seine Untersuchung eine Reihe von weiteren theoretischen Herangehensweisen und Grundannahmen auf, die diese auch für eine literaturwissenschaftliche Analyse besonders wertvoll machen.

Entgegen der meisten soziologischen Untersuchungen sind in Reckwitz' Ansatz ästhetische Bewegungen von der Romantik des 18. und 19. Jahrhunderts über die Avantgarden des *Fin de Siècle* und des frühen 20. Jahrhunderts bis hin zur *Counter Culture* der 1960er und 70er Jahre von besonderer Bedeutung für die Konstitution moderner Subjektkulturen (vgl. Reckwitz 2006, 29). Ästhetische Bewegungen werden hier nicht nur als marginalisierte, meist opponierende und unter Umständen elitäre Reaktionen auf gesellschaftliche Zusammenhänge und Entwicklungen verstanden, sondern als konstituierend und oftmals gar transformierend wirkende Agenten von (Subjekt-)Kulturen. Dem Ästhetischen kommt dadurch nicht nur die Rolle eines (Zerr-)Spiegels der Gesellschaft zu, sondern vielmehr die eines wirkungsmächtigen Generators und Motors gesellschaftlicher Entwicklungen. Insbesondere dann, wenn ein vormalig hegemoniales und geschlossenes Sinnmuster erfolgreicher Subjektivität hin zu neuer Kontingenz geöffnet werden soll, fungieren ästhetische Bewegungen als „Subjekttransformationsbewegungen der Moderne“ (Reckwitz 2006, 17).

Über den Einfluss der ästhetischen Bewegungen hinaus sieht Reckwitz in den Interdiskursen der Humanwissenschaft und in den Artefaktrevolutionen der materiellen Kultur entscheidende Einflussfaktoren oder „Agenturen der Bedeutungsproduktion“ (Reckwitz 2006, 18) in Hinblick auf gesellschaftlichen Wandel und soziale Strukturen. Gerade der Aspekt der materiellen Kultur wird auch in der vorliegenden Arbeit von

besonderer Bedeutung sein, bilden kulturelle Artefakte nach Reckwitz doch nicht nur den Rahmen für soziale Praktiken, sondern beeinflussen und verändern diese konkret und nachhaltig, was sich dann notwendigerweise auch auf die Träger dieser Praktiken und deren Selbstwahrnehmung auswirkt.

Subjektkulturen, ob hegemoniale oder subkulturelle, werden in Reckwitz' theoretischer Grundlage als medial und interdiskursiv vermittelte und von sozialen Praktiken produzierte und reproduzierte Modelle verstanden, die eine rational wie emotional erstrebenswerte Daseinsform darstellen und somit entscheidend die Identitätsformation des sich als Subjekt begreifenden Einzelnen beeinflussen, wenn nicht gar in bestimmter Hinsicht ein Stück weit determinieren. Das in der britischen Literatur der 1950er Jahren prominente Subjektmodell des *Working Class Hero* stellt zwar keine der von Reckwitz beschriebenen hegemonialen Subjektkulturen dar, lässt sich allerdings in Relation zu den Subjektmodellen der post-bürgerlichen organisierten Moderne und der diese ablösenden Postmoderne treffend charakterisieren und definieren. Als Teil der *working-class culture*, einer peripheren, sich in vielerlei Hinsicht den kulturellen Hegemonien entziehenden Kultur, stellt der *Working Class Hero* zudem einen Untersuchungsgegenstand dar, der von Reckwitz in seiner Analyse hegemonialer Subjektkulturen wissentlich und bedauernd ausgespart wird (vgl. Reckwitz 2006, 28f.). Zumindest für den begrenzten Zeitraum der Nachkriegszeit und den begrenzten Kulturraum der englischen Gesellschaft sieht sich diese Arbeit als Beitrag zu genau diesem ausgesparten kulturellen Gebiet.

Die von Reckwitz als inhärent wandel- oder transformierbar beschriebenen Subjektmodelle können folglich auch niemals Ausdruck eines überzeitlichen, vorkulturellen Identitätskerns des Individuums sein – auch wenn die jeweiligen Subjektkulturen immer wieder die Freilegung des ‚wahren‘ Subjekts beanspruchen –, sondern werden anhand sich wiederholender performativer Praktiken einerseits gefestigt, andererseits aber auch dem Potential der Wandel- und Veränderbarkeit unterworfen. Diese Überzeugung stellt auch den Kern des zeitgenössischen wissenschaftlichen Genderdiskurses seit Judith Butler dar, der wiederum den modernen Identitäts- und Subjektformationsdiskursen entscheidende Impulse geliefert hat. Der von Reckwitz verfolgte radikal-konstruktivistische Ansatz geht – analog zu Butler – folglich von einer Nicht-Existenz des Vorkulturellen, Vorhistorischen oder Natürlichen

aus.<sup>8</sup> Für die Identität des Subjekts bedeutet dies, dass diese – theoretisch – nicht mehr durch ein vorkulturelles, unhintergebares Selbst getragen wird, sondern sich nunmehr nur noch aus der Summe der sozialen Rollen zusammensetzen kann.

Letztlich handelt es sich bei *Das Hybride Subjekt* auch um einen historisch orientierten Ansatz, der viele kulturwissenschaftliche und soziologische Theorien und Beobachtungen in ihrer Relation zur Gesamtentwicklung westlicher Gesellschaften betrachtet und deren mannigfaltige Einzel-Essenzen zu einer universal anmutenden und dennoch stimmigen Theorie verdichtet. Universal mutet Reckwitz' Ansatz auch deshalb an, weil sich seine Arbeit zwar auf die westlichen Kulturen Westeuropas und Nordamerikas fokussiert, deren nationale Differenzen aber zum einen zugunsten eines gesamtwestlichen Idealtypus zunehmend an Bedeutung verlieren und sich zum anderen gleichzeitig und beständig als ‚universalen Horizont‘ moderner globaler Gesellschaften präsentieren (vgl. Reckwitz 2006, 30). Da es sich bei Großbritannien um einen der Kernkulturräume für die von Reckwitz präsentierten Beobachtungen handelt, können die Ergebnisse seiner Analyse daher durchaus als Ausgangspunkt für eine hier angestrebte noch spezifischere Analyse Englands der Nachkriegszeit dienen, auch wenn dafür selbstverständlich weitere, speziell auf Großbritannien ausgerichtete soziokulturelle Untersuchungen wie Alan Sinfields *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*<sup>9</sup> herangezogen werden müssen.

Die von Reckwitz dargestellten Transformations- und Übergangsphasen der verschiedenen historischen Subjektkulturen sind für die vorliegende Arbeit zudem besonders bedeutsam, setzt diese doch genau an solch einem Übergang zwischen zwei hegemonialen Subjektkulturen an, nämlich dem von der organisierten Moderne zur Postmoderne. Dass dieser Übergang in der vorliegenden Arbeit im Vergleich zu Reckwitz um eine oder zwei Dekaden von den 1960er und 70ern in die Nachkriegszeit und die 1950er nach vorne datiert wird, liegt nicht nur in der Auffassung begründet, dass die Gräueltaten des zweiten Weltkriegs eine grundlegende skeptizistische Neuorientierung einer sich selbst als modern begreifenden Gesellschaft bewirkten, sondern auch in dem häufig angesprochenen visionären oder prognostischen, vielleicht auch seismographischen Charakter der Literatur, die in ihren Werken schon häufig soziologisch erst viel später wahrzunehmende Fissuren, Brüche und Transformationen

---

<sup>8</sup> Vgl. Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien*. Göttingen: Velbrück Wissenschaft, 2001, S. 705f. und Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 2. Auflage. New York, London: Routledge, 1990, u.a. S. 9f.

<sup>9</sup> Sinfield, Alan: *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.

in ästhetischer Form bereits frühzeitig verarbeitet hat. Reckwitz erkennt das sensible Perzeptions- und das wirkungsmächtige Innovationspotential ästhetischer Bewegungen für gesellschaftliche Veränderungen; ein Ansatz, der sich für eine Neu-Untersuchung der Texte der *Angry Young Men* und die Wirkungsmächtigkeit ihrer Protagonisten als besonders nützlich erweisen wird.

In den nun unter Punkt 2 und 3 folgenden Kapiteln dieser Arbeit werden neben der Kerntheorie nach Reckwitz und den darin verwendeten Termini auch die historisch-kulturellen Hintergründe der 1950er Jahre im Detail untersucht und erläutert.



## **2. Subjekt- und Identitätsformation: Produkte historisch wandelbarer sozialer Performanz unter dem Einfluss ästhetischer Bewegungen**

### **2.1. Von der Negierung des Vorkulturellen zur sozialen Praxis als Träger kultureller Identität: Die praxeologische Theorie als Grundlage der Subjektanalyse**

Andreas Reckwitz begreift seinen kulturtheoretischen Ansatz als eine „radikalkonstruktivistische Theorieposition“ (Reckwitz 2001, 706), mit dem Ziel der

Unterminierung gängiger sozial- und geisteswissenschaftlicher Voraussetzungen einer Ebene des – wie Judith Butler es formuliert – „Vordiskursiven“, das heißt des Vorkulturellen, Nicht-Sinnhaften, Formalen, Strukturellen, Materiellen, oder der universalen Rationalität – ob diese Ebene nun im Subjekt oder Akteur, in der Sprache, der Vernunft, der Ökonomie, der Technik, der menschlichen Natur, der sozialen Differenzierung oder der Macht ausgemacht wird. (Reckwitz 2001, 705)

An Derrida anknüpfend verfolgt dieser Ansatz die Ablösung einer vorkulturellen oder vorsozialen und damit auch a-historischen „zentrierten Struktur ... eines begründenden Spiels, das von einer begründenden Unbeweglichkeit und einer versichernden Gewißheit, die selber dem Spiel entzogen sind, ausgeht.“<sup>10</sup> Kultur basiert nach dieser Auffassung also nicht mehr auf einem unhinterfragbaren Vorkulturellen oder Natürlichen, auf Grundlage dessen Kultur entsteht und gedeiht und dessen Substrat in kulturellen Abläufen und Gegebenheiten nicht nur erkennbar ist, sondern diese vielfach sogar ein Stück weit determinieren; vielmehr ist Kultur nun als ausschließlich und voraussetzungslos an kulturelle/soziale Praktiken gebunden anzunehmen, die wiederum von den praktizierenden Individuen und den beteiligten Artefakten einer materiellen Kultur getragen werden. Die praktizierenden Individuen wiederum werden durch die sozialen Praktiken – und die diese essentiell beeinflussenden materiellen Artefakte – überhaupt erst zu kulturellen Subjekten, zu Menschen im Sinne eines Teilnehmers am kulturell-sozialen Geschehen.

Wenn nun also aus Sicht dieser „praxeologischen Perspektive“ (Reckwitz 2006, 39) dem kulturellen ‚Spiel‘ der Praktiken, um Derridas Diktion aufzunehmen, nichts entzogen sein kann, dann auch nicht die menschliche ‚Identität‘, der gerne als

---

<sup>10</sup> Derrida, Jacques: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.“ In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 422-442, S. 423.

unhinterfragbar präsentierte ‚Kern‘ eines individuellen ‚Selbst‘ des Einzelnen als sich selbst bewusstem Subjekt:

In der praxeologischen Perspektive sind das Sozial-Kulturelle und das Subjekt nicht einander äußerlich, das Subjekt lässt sich in seiner Form auch nicht – etwa nach Art der Phänomenologie – in seinem ‚Innern‘ unabhängig von seinen Praktiken analysieren. Aus der praxeologischen Perspektive stellt sich das Subjekt damit als ein *Bündel von Dispositionen* dar. Indem es nichts anderes ist als ein Träger routinierter Praktiken, lässt es sich als eine Agglomeration von Konzepten begreifen, als ein Set inkorporierter und interiorisierter Schemata, mit dem es den Vollzug bestimmter Praktiken ‚eintrückt‘. Bevor der Mensch Subjekt ist, ist er nichts anderes als organisches Substrat, ein körperlicher Mechanismus (einschließlich neurophysiologischer Strukturen); dadurch, dass dieses körperliche Wesen sich in Praktiken trainiert, wird es zum Subjekt im Sinne eines Bündels von Dispositionen, die sich auch als ein praktisches Schemawissen begreifen lassen. (Reckwitz 2006, 39f.)

Erst die Anwendung des praktischen Schemawissens in den sozialen Praktiken macht den körperlichen Mechanismus zum Menschen im Sinne eines Subjekts, dessen Subjekthaftigkeit, seine Subjektivität durch ein ‚Bündel von Dispositionen‘ begründet ist. Diese Dispositionen sind allerdings keinesfalls als natürliche (etwa körperliche) Dispositionen zu verstehen, sondern sind als die dispositionellen Voraussetzungen einer kulturellen Identität oder Subjekthaftigkeit zu begreifen.<sup>11</sup>

Diese kulturellen Dispositionen setzen sich im Sinne der praxeologischen Theorie aus impliziten Schemata unterschiedlichster Art zusammen (Reckwitz 2006, 41); sie umfassen dabei nicht nur gängiger Weise als gesellschaftlich-kulturell erachtetes praktisches Wissen wie erstens die Kenntnis über ‚scripts‘ gekonnten und erwarteten Verhaltens und zweitens ein interpretatives Deutungswissen über routinisierte, die eigene oder andere Personen und auch Artefakte betreffende Sinnzuschreibungen, die allesamt das Subjekt befähigen, in einer bestimmten Situation angemessen zu (re)agieren; vielmehr implizieren die Dispositionen auch Schemata scheinbar körperlich-natürlichen Ursprungs, die Reckwitz als

einen Komplex motivational-affektiver Schemata, kulturell sedimentierter Wunschstrukturen, Formen des Begehrens und der schematisierten affektiven – negativen oder positiven – Aufladung von Gegenständen (Objekte der Erotik, des Ekels, der Scham, der Befriedigung, der Schuld etc.) (Reckwitz 2006, 41)

---

<sup>11</sup> Vgl. Reckwitz 2006, S. 40: „Die praxeologische Sicht enthält damit eine bewusst ‚dünne‘ Theorie des Subjekts; sie setzt so wenig wie möglich als vorkulturelle, vorpraktische Eigenschaften voraus – keine transzendente Reflexionsfähigkeit, keine Fähigkeit der Wahl und Entscheidung, kein gerichtetes Begehren. Alle diese Strukturen, die klassische Subjektphilosophien im ‚Innern‘ des Subjekts präjudizieren, stellen sich nun als Dispositionen dar, die im Vollzug hochspezifischer kultureller Praktiken produziert und reproduziert werden.“

beschreibt. Anstelle der Differenz zwischen kulturellem und natürlichem Ursprung unterscheidet die praxeologische Perspektive zwischen Praktiken der Innen- und der Außenorientierung (vgl. Reckwitz 2006 40f.): In innenorientierten Praktiken trainiert sich das Subjekt in der Ausbildung einer komplexen Innenwelt von (Selbst-) Reflexionen und Emotionen, während andere Praktiken primär außenorientiert erscheinen, wie z.B. das Überprüfen des eigenen Verhaltens aus Sicht der anderen – wie auch die Bewertung eben dieser *performance* anderer Individuen. Je nach befolgttem Subjektmodell können die Grade der Innen- und Außenorientierung selbstverständlich variieren, beide sind folglich „kulturell kontingente Modi der Subjektivation“ (Reckwitz 2006, 41).

## **2.2. Zur Hybridität und Kontingenz von Subjektkulturen**

Das ‚Bündel‘ der kulturellen Subjekt-Dispositionen stellt dabei allerdings keinesfalls eine notwendigerweise konsistente, in sich geschlossene Struktur des Subjekts dar. Vielmehr sind widersprüchliche, hybride Strukturen der Normalfall, auch wenn diese nach außen und innen als konsistente und widerspruchsfreie Identitäten vermittelt werden:

Indem das Subjekt sich als Träger verschiedenster Praktiken darstellt, ist es auch ein Träger verschiedenster Dispositionen, die zunächst nicht eindeutig miteinander koordiniert sein müssen. Das Subjekt ist nicht als eine vorgängige Synthese, sondern als ein potentiell heterogenes Arrangement von Dispositionen, als eine „Dispersion“ zu verstehen, die innerhalb von Subjektkulturen auch in ihrer immanenten Widersprüchlichkeit reguliert wird. (Reckwitz 2006, 40)

Das moderne Subjekt erweist sich hier als eine immer schon widersprüchliche, von Hybridität gekennzeichnete Entität, deren Widersprüchlichkeit allerdings durch den routinisierten Umgang mit sozialen Praktiken in der täglichen Reproduktion ‚geglättet‘ und, zumindest oberflächlich, invisibilisiert wird. Diese Invisibilisierung von Brüchen und Hybridität erfolgt anhand eines kulturellen Kriterienkatalogs der Subjekthaftigkeit, nach dem sich das Individuum in seiner Subjektivität trainiert und durch die umgebene Gesellschaft trainiert wird (Vgl. Reckwitz 2006, 11f.). Die Frage, ob die (westliche) Moderne nur eine alles umgreifende Subjektform hervorbringt, muss daher eindeutig

negativ beantwortet werden. Entgegen vieler einflussreicher theoretischer Entwürfe, die eine „Homogenisierung der Moderne“ postulieren<sup>12</sup>, und deren Darstellung der westlichen Gesellschaften auf eine überzeitliche, kontingente Definition von Kultur als Wechselwirkung von ‚constraints and mobility‘ – wie sie auch von Stephen Greenblatt propagiert wird<sup>13</sup> – hinausläuft, produziert die Moderne weder aus diachroner noch aus synchroner Perspektive eindeutige, homogene Subjektstrukturen,

sie liefert vielmehr ein Feld der Auseinandersetzung um kulturelle *Differenzen* bezüglich dessen, was das Subjekt ist und wie es sich formen kann. Kennzeichnend für die Moderne ist gerade, dass sie dem Subjekt keine definite Form gibt, sondern diese sich als ein Kontingenzproblem, eine offene Frage auftut, auf die unterschiedliche, immer wieder neue und andere kulturelle Antworten geliefert und in die Tat umgesetzt werden. Die Kultur der Moderne ist durch *Agonalitäten* strukturiert, sie besteht aus einer Sequenz von Kulturkonflikten darum, wie sich das moderne Subjekt modellieren soll und kann, Modellierungen, die immer wieder meinen, eine universale, natürliche Struktur ans Licht zu bringen. (Reckwitz 2006, 14f.)

Das Ergebnis dieses kontingenten Agons der Subjektmodellierungen ist als eine Geschichte moderner Subjektkulturen, die zueinander in kompetitiver Konkurrenz treten und einander ablösen, wenn bestimmte Voraussetzungen – die im Kapitel 2.7.2 noch genauer zu erläutern sind – für eine solche Transformationsphase gegeben sind. Dieser Prozess ist ein diskontinuierlicher; er folgt weder einer – möglicherweise gar teleologischen – Logik des Fortschritts noch jener des Verfalls. Gleichzeitig sind diese

---

<sup>12</sup> Nach Reckwitz (vgl. Reckwitz 2006, 12f.) erweisen sich neben den Skizzen des scheinbaren Verfallsprozesses bürgerlicher Subjekt- und Persönlichkeitskultur (vgl. hier v.a. Horkheimer, Max, und Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer 1988, 4. Kapitel.) zwei große Narrative als besonders wirkungsvoll bei der Konstruktion eines übergreifenden Subjekts der Moderne: Zum einen der Individualisierungsnarrativ, wie er z.B. von Niklas Luhmann beobachtet wird und nach dem das moderne Subjekt – wenn auch nicht ohne mögliche negative Folgen (z.B. Risiko der Vereinzelung und verpflichtender Individualität) – in zunehmend autonomer Selbstregulierung aus dem Determinismus kollektiver traditioneller Bindungen freigesetzt wird (vgl. Luhmann, Niklas: „Individuum, Individualität, Individualismus.“ In: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 149-258.). Zum anderen der Disziplinierungsnarrativ, wie er insbesondere von Norbert Elias (wenn auch zeitlich bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts begrenzt) erfolgreich vertreten wurde und nach dem die moderne Gesellschaft anhand ihrer Institutionen und Diskurse eine wirkungsvolle Formierung ihrer Subjekte hin zu einer durch die Individuen selbst aufrechterhaltenen und sogar verstärkten Selbst- und Affektkontrolle betreibt (Vgl. Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen*. Zweiter Band: *Wandlung der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.). „Beide Narrative erweisen sich als zwei konträre Versionen einer Vorstellung moderner Subjekthaftigkeit, die letztlich den begrifflichen Dualismus von Freiheit und Zwang, von *choices and constraints*, von Individuum und Gesellschaft reproduziert“ (Reckwitz 2006, 14) und letztlich eine Homogenisierung der modernen (westlichen) Kultur(en) betreiben.

<sup>13</sup> Greenblatt, Stephen: „Kultur.“ In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995, S. 48-59, S. 48f.

diachron wandelbaren Subjektkulturen<sup>14</sup> allerdings auch synchron keinesfalls widerspruchsfrei und homogen strukturiert, sondern vielmehr von Fissuren und Brüchen durchzogen und folglich durch eine spezifische, historisch bedingte Hybridität gekennzeichnet:

Subjektkulturen erweisen sich als kombinatorisches Arrangement verschiedener Sinnmuster, und Spuren historisch vergangener Subjektformen finden sich in den später entstehenden, subkulturelle in den dominanten Subjektkulturen, so dass sich eigentümliche Mischungsverhältnisse ergeben. ... Die Subjektordnungen der Moderne ... ergeben damit eine heterogene, kulturwissenschaftlich mit Mühe entzifferbare Textur, ein Palimpsest von kulturellen Versatzstücken der Subjektivität. (Reckwitz 2006, 15)

Aufbauend auf der Hybriditätstheorie Homi K. Bhabhas<sup>15</sup>, aber generalisierend darüber hinausgehend, lässt sich die „Diagnose der Hybridität moderner Subjektkultur“ (Reckwitz 2006, 20) nicht nur, wie im postkolonialen Diskurs angenommen, auf das Mischungsverhältnis zwischen westlichen und nicht-westlichen Praktiken und Codes anwenden, sondern sie gilt nunmehr auch für die diachronen und synchronen Kombinationen westlicher moderner Subjektkulturen.<sup>16</sup> Entsprechend sind auch für das in dieser Arbeit untersuchte Subjektmodell des *Working Class Hero* logische Brüche und hybride Strukturen zu erwarten.

### 2.3. Identitätsformation als Ergebnis sozialer Performanz

Vorläufig bleibt festzuhalten, dass das moderne Subjekt überraschenderweise und trotz aller Individualisierungstendenzen moderner Kulturen nicht als ein individuell-autonomes erscheint, das sich in seiner Subjektivität durch freie Selbstregulation konstituiert, sondern stets Repräsentant einer zeitlich-räumlich spezifischen kulturellen Subjektform ist, das seine Subjekthaftigkeit anhand sozialer Praktiken immer wieder reproduziert (Reckwitz 2006, 42). Das Subjekt als Subjektform ist folglich

---

<sup>14</sup> Alternativ aber nahezu synonym gebraucht Reckwitz auch die Begriffe „Subjektmodelle“ und „Subjektformen.“

<sup>15</sup> Vgl. Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

<sup>16</sup> Diese Hybridität der Subjektkulturen ist dabei als ein Universalismus zu betrachten, erkennt doch auch der russische Theoretiker Juri Lotman aus seiner weniger westlich geprägten Sicht der „Semiosphäre“: „Auf der Metaebene entsteht also ein Bild semiotischer Vereinheitlichung, während auf der Ebene der ‚Realität‘, die dieses Bild beschreibt, verschiedenste Tendenzen gleichzeitig wirken. Die Karte der obersten Schicht ist gleichmäßig monochrom, auf der unteren dagegen herrscht ein buntes Gewimmel von Farben und einander überschreibenden Grenzen.“ (Lotman, Juri: *Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 172)

zwangsläufig eine Abstraktion, die Typisierung eines ‚social character‘, wie er in eine Praxisformation eingelassen ist: Das einzelne Subjekt hat seine Zeitlichkeit, ist ein spezifischer Körper und Geist als kulturell geformter und sich formender; die Subjektform hat keinen zurechenbaren Körper und Geist, sondern ist das Korrelat des sozial geregelten Praktikenkomplexes ... Die Subjektform als regulierender Dispositionskomplex fungiert dabei in der Praktik zugleich als kulturelles ‚Subjektmodell‘, als normativ-ideales Muster gelungener Subjekthaftigkeit, so wie es für die jeweilige Praktik angemessen und passend erscheint. (Reckwitz 2006, 43)

Das Subjekt stellt sich also als ein immanent hybrides und potentiell widersprüchliches Bündel von dispositionellen Schemata dar, das im Vollzug kultureller Praktiken aktualisiert werden muss, wodurch sich das Individuum erst in seiner Subjekthaftigkeit und Identität produziert und sich durch die routinisierte Wiederholung immer wieder reproduzieren muss. Subjektivität oder Identität wird somit zu einem Produkt der *Performanz* sozialer Praktiken, und nicht umsonst begreift Reckwitz Performativität/Performanz<sup>17</sup> als das „neue kulturwissenschaftliche Schlüsselkonzept“ (Reckwitz 2001, 708) zur Analyse kultureller und gesellschaftlicher Abläufe, Praktiken und Strukturen.

Das Konzept der Performanz hat seine Wurzeln in der Linguistik, in der Noam Chomsky die tatsächliche sprachliche Performanz des Sprechers von seiner potentiellen Kompetenz unterschied und John L. Austin mit seiner Sprechakttheorie wirkungsvoll darauf hinwies, dass durch den Akt des Sprechens Sachverhalte nicht nur beschrieben, sondern auch aktiv hervorgebracht werden, der Akt des Sprechens folglich zugleich immer auch eine Handlung vollzieht (vgl. Reckwitz 2001, 708f.). Der *performative turn* der Kulturwissenschaften vollzieht sich allerdings erst mit der generalisierenden Anwendung des Konzeptes auf sämtliche gesellschaftliche und kulturelle Handlungen.

---

<sup>17</sup> Nach Gerald Posselt müssen *Performanz* und *Performativität* streng genommen voneinander unterschieden werden: „Für poststrukturalistische Positionen entscheidend ist die Differenzierung zwischen Performanz (*performance*) und Performativität. Während Performanz verstanden als Aufführung oder Vollzug einer Handlung ein handelndes Subjekt vorauszusetzen scheint (das ist auch die Position der Sprechakttheorie), bestreitet der Terminus Performativität gerade die Vorstellung eines autonomen, intentional agierenden Subjekts. Die Performativität einer Äußerung unterstreicht deren Kraft, das Äußerungssubjekt und die Handlung, die sie bezeichnet, in und durch diesen Äußerungsakt allererst hervorzubringen. Derrida akzentuiert darüber hinaus die Iterabilität und Zitathaftigkeit performativer Äußerungen. Damit eine performative Äußerung gelingen kann, muss sie (je nachdem ob, man eine zeichentheoretische oder kulturtheoretische Perspektive einnimmt) als zitathafte oder ritualhafte Form in einem System gesellschaftlich anerkannter Konventionen und Normen erkennbar und wiederholbar sein. Das heißt auch, dass die Möglichkeit des Scheiterns und des Fehlschlagens performativer Äußerungen dem Sprechen und der Sprache nicht äußerlich, sondern inhärent ist.“ (Posselt, Gerald: „Performativität.“ In: *Produktive Differenzen: Forum für Differenz- und Genderforschung*. Universität Wien. Stand 6.10.2003, Zugriff am 25.10.2016, <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php>) In der vorliegenden Arbeit werden beide Begriffe synonym im Sinne des hier definierten Performativitätsbegriffs gebraucht.

Mit den Theorien Erving Goffmans und Victor Turners kommt es zu der allgemeinen Annahme einer performativen Struktur kultureller Praxis als Inszenierung: Während der Kulturanthropologe Victor Turner die Inszenierung kultureller Praktiken an das anthropologische Konzept des öffentlichen ‚kollektiven Rituals‘ koppelt, anhand dessen nicht nur Kultur an sich geschaffen wird, sondern auch die teilnehmenden Subjekte individuelle und kollektive Veränderungen erfahren und hervorbringen können<sup>18</sup>, fokussiert Erving Goffman das kompetente Agieren kultureller Akteure vor einem nahezu dauerhaft gegenwärtigen alltäglichen Publikum und legt damit die ‚Theatralität von Kultur‘ offen: „All the world is not, of course, a stage, but the crucial ways in which it isn’t are not easy to specify.”<sup>19</sup> Eine genauere Spezifizierung von Goffmans Theorie scheint an dieser Stelle entsprechend angebracht.

Erving Goffman basiert seine berühmte Theorie der ‚Theatralität von Kultur‘ auf den grundlegenden Annahmen, die vor ihm bereits einer der einflussreichsten Vertreter der Chicagoer Schule, Robert Ezra Park postuliert hat, und der von einer fundamentalen Rollenhaftigkeit des kulturellen Verhaltens, und, noch weitreichender, der persönlichen Fremd- und Selbstwahrnehmung ausgeht:

It is probably no more historical accident that the word *person*, in its first meaning, is a mask. It is rather a recognition of the fact that everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role.... It is in these roles that we know each other; it is in these roles that we know ourselves.... In a sense, and in so far as this mask represents the conception we have formed of ourselves – the role we are striving to live up to – this mask is our truer self, the self we would like to be. In the end, our conception of our role becomes second nature and an integral part of our personality. We come into the world as individuals, achieve character, and become persons.<sup>20</sup>

Bereits Park postuliert also, dass der Mensch erst in der Erfüllung seiner Rolle im Sozialgefüge zum Subjekt wird und sich selbst eine Identität zuschreibt; die Maske verbirgt nach dieser Auffassung nur scheinbar das wahre Gesicht, das hinter der Rollenmaske zwar existent sein mag, allerdings ohne die Maske konturen- und damit identitätslos bleibt. Dieses ‚Gesicht‘ fungiert also de facto nur als körperlicher Träger der inszenierten Rollenidentität; ohne soziale Rolle bleibt der Körper allerdings ein leerer Signifikant ohne Bedeutung.

---

<sup>18</sup> Vgl. Turner, Victor: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987, und Reckwitz 2006, S. 709.

<sup>19</sup> Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth: Penguin, 1990, S. 78.

<sup>20</sup> Park, Robert Ezra: *Race and Culture*. Glencoe: The Free Press, 1950, S. 250.

Goffman nun baut diese grundlegende Annahme Parks zu einer umfangreichen Theorie sozialen Rollenverhaltens aus, die in der späteren Analyse der literarischen Werke von Wichtigkeit sein wird und daher hier in ihren Grundzügen skizziert werden soll. Demnach spielen wir alle, manchmal bewusst, meist jedoch unbewusst, sehr situationsspezifische sozialen Rollen, deren Regeln, Vorgaben und Erwartungen durch die jeweils gegenwärtigen Akteure, Artefakte und die spezifische Raum-Zeit-Konstellation der sozialen Situation festgelegt werden. Grundsätzlich sind aber alle Rollenerwartungen und Rollenzuschreibungen abhängig von der Definition der Situation, die alle Beteiligten zunächst aufstellen und im Sinne eines gegenseitigen „working consensus“ (Goffman, 21) aufeinander abstimmen müssen. Diese Definition und ihre Nachjustierung läuft bereits im Rahmen der *performances* der einzelnen Akteure ab, die selbst je nach Definitionsstand wiederum definiert und angepasst werden müssen:

When we allow that the individual projects a definition of the situation when he appears before others, we must also see that the others, however passive their roles may seem to be, will themselves effectively project a definition of the situation by virtue of their response to the individual and by virtue of any lines of action they initiate to him. Ordinarily the definitions of the situation projected by the several different participants are sufficiently attuned to one another, so that open contradiction will not occur. (Goffman, 20)

Die *performances* der einzelnen Akteure können dann, sollten die Definitionen der beteiligten Akteure „sufficiently attuned to one another“ sein, im Rahmen von routinisierten Rollen ablaufen, die nicht nur in der aktuellen spezifischen Situation, sondern in ihrer grundsätzlichen Struktur auch in anderen, vergleichbaren Situationen anwendbar sind (vgl. Goffman, 27).

Eine routinisierte oder verhandelte Rollenzuschreibung ist vom sozialen Status der einzelnen Akteure abhängig, und neben den mehr oder weniger unveränderlichen personalen Eigenschaften werden folglich auch von den Akteuren getragene und verwendete kulturelle Artefakte wie Status-Insignien oder -Symbole als Interpretationsstützen bei der Definition der Situation herangezogen. Diese als ‚*personal front*‘ bezeichneten Eigenschaften und Artefakte umfassen dabei „*insignia of office or rank, clothing, sex, age, and racial characteristics; size and looks; posture; speech patterns; facial expressions; bodily gestures; and the like*“ (Goffman, 34). Da eine durch die *personal front* gekennzeichnete hierarchisch höhergestellte soziale



Position als grundsätzlich erstrebenswert erachtet wird, wird auch die Pflege der *personal front* zum wichtigen Moment sozialer Aufstiegsbestrebungen – oder auch der Bestrebungen, einen sozialen Abstieg zu vertuschen (vgl. Goffman, 45f.). Dieser Umstand mag heute eventuell weit weniger aussagekräftig sein als noch zu Zeiten der Veröffentlichung von Goffmans Theorie im Jahr 1956<sup>21</sup>; doch für die hier untersuchten, für Goffman zeitgenössischen Texte (insbesondere für *Room at the Top*), ist das Konzept der *personal front* von eminenter Wichtigkeit, wie sich in der späteren Textanalyse noch zeigen wird. Selbstverständlich ist dieser Funktion der *personal front* stets das Potential der Täuschung inhärent; doch werden, zumindest nach Goffmans Sichtweise, Vortäuschungen falscher Tatsachen und sozialer Positionen durch das soziale Umfeld mit dem Verlust der Glaubwürdigkeit sanktioniert und damit auf lange Sicht mit dem Verlust der sozialen Interaktionskompetenz: Denn einmal oder gar mehrmals der Vortäuschung für schuldig befundene Personen werden in der Folge stets im Rahmen der Situationsdefinition ihres Täuschungspotentials entsprechend bewertet und das eigene Rollenverhalten der neuen Definition angepasst (vgl. Goffman, 24). Langfristig wird folglich von jeder Person eine homogene, den sozialen Tatsachen entsprechende *performance* erwartet: „A certain bureaucratization of the spirit is expected so that we can be relied upon to give a perfectly homogenous performance at every appointed time” (Goffman, 64).

Da es den Akteuren bei der Aufrechterhaltung ihrer Rollen also um die soziale Vermittlung eines äußerlichen Eindrucks geht, bezeichnet Goffman dieses soziale Rollenschauspiel auch als ‚*impression management*‘. Goffman betont, dass es zwar „deep skill, long training, and psychological capacity” (Goffman, 78) bedarf, um ein guter professioneller Schauspieler zu werden, dass aber jeder Mensch, der durch die Gesellschaft sozialisiert wird, im Sinne einer ‚*anticipatory socialization*’<sup>22</sup> die grundlegenden Fähigkeiten und Rollenerwartungen vermittelt bekommt, um die von ihm erwartete soziale Rolle mittels *impression management* überzeugend auszufüllen. Da diese natürlich je nach sozialer Gruppe variieren, ist ein Wechsel der Gruppe mit (Rollen-)Schwierigkeiten verbunden; ein Faktum, das die sozio-kulturelle Mobilität

---

<sup>21</sup> Allerdings sind auch heute noch die Bestrebungen, einen hohen sozialen Stand durch einen gewissen Habitus und spezifische Statussymbole auszudrücken, nicht zu leugnen. Nur erscheint heutzutage die Zugänglichkeit zu den Insignien einer statushohen *personal front* (auch durch die mannigfaltigen Möglichkeiten der Täuschung, etwa durch das Auftragen gefälschter Markenware) einfacher zu sein.

<sup>22</sup> Vgl. Merton, Robert K.: *Social Theory and Social Structure*. Glencoe: The Free Press, 1957, S. 165ff.

einschränkt, wenn auch nicht unmöglich macht, sollte der Akteur bereits ein gewisses Grundwissen über das neue Rollenverhalten besitzen (vgl. Goffman, 78ff.).

Nach Goffman findet die *performance* der sozialen Rollen in der so genannten ‚front region‘ (ins Deutsche übersetzt als ‚Vorderbühne‘) statt, die durch ein spezifisches und konstantes ‚setting‘ geprägt ist, das die Rollenperformanzen der beteiligten Akteure mit beeinflusst.<sup>23</sup> Auf der Vorderbühne wird nur jenes Verhalten zur Schau gestellt, das dem passenden *impression management* der jeweiligen Situation auch eignet; dies lässt selbstverständlich Raum für unpassendes Verhalten, das in der *front region* unterdrückt werden muss. Dieses unterdrückte Verhalten findet in einer zweiten für Goffman grundlegenden Region – der ‚back region‘ oder ‚backstage‘, im Deutschen auch ‚Hinterbühne‘ – ihren Ausdruck (vgl. Goffman, S. 114ff.).<sup>24</sup> In der *back region* kann der soziale Schauspieler aus der Rolle fallen, entspannen und seine *personal front* vernachlässigen; die Hinterbühne dient aber auch und vor allem zur Vorbereitung der nächsten oder auf der Vorderbühne nur kurz unterbrochenen und noch andauernden *performance*: „It is here that the capacity of a performance to express something beyond itself may be painstakingly fabricated; it is here that illusions and impressions are openly constructed.... Here costumes and other parts of personal front may be adjusted and scrutinized for flaws” (Goffman, 114f.). Auch wenn allerdings „[t]he line dividing front and back regions is illustrated everywhere in our society. As suggested, the bathroom and bedroom, in all but lower-class homes, are places from which the downstairs audience can be excluded” (Goffman, 124), so kann potentiell doch jeder *backstage*-Bereich zur *front region* werden, wenn die soziale Situation dies erfordert (vgl. Goffman, 127).

Das letzte Zitat Goffmans deutet bereits an, dass anhand der Vorderbühnen-Hinterbühnen-Relation auch soziale Stratifikationen nachvollzogen werden können, die insbesondere in den 1950er Jahren noch von Bewandnis waren: „It is, in fact, the presence of these staging devices that distinguishes middle-class living from lower-class

---

<sup>23</sup> Vgl. Goffman, S. 109f.: „it will sometimes be convenient to use the term ‘front region’ to refer to the place where the performance is given. The fixed sign-equipment in such a place has already been referred to as that part of front called ‘setting’. We will have to see that some aspects of performance seem to be played not to the audience but to the front region.”

<sup>24</sup> Zur Hinterbühne vgl. Goffman, S. 114ff. Der vollständigkeit halber konstruiert Goffman zusätzlich zu *front region* und *backstage* noch eine dritte Region, ‚the outside‘, nach seiner Definition “a residual one, ... all places other than the two already identified” (Goffman, S. 135). Wahrscheinlich der fehlenden Bedeutung dieser Region geschuldet wird die Beschaffenheit und Funktion dieses ‚Außen‘ allerdings nicht weiter ausgeführt, auch wenn der Terminus an sich aus kulturwissenschaftlicher Sicht äußerst interessant erscheint.

living” (Goffman, 125), identifiziert Goffman das Vorhandensein von *backstage*-Bereichen als ein gängiges Muster sozialer Stratifikation. Auch das soziale Verhalten insbesondere der Arbeiterklasse versucht er anhand der Vorderbühnen-Hinterbühnen-Relation verschiedener sozialer Gruppe zu erklären:

It is sometimes thought that coarse familiarity is merely a cultural thing, a characteristic, say, of the working classes, and that those of high estate do not conduct themselves in this way. The point, of course, is that persons of high rank tend to operate in small teams and tend to spend much of their day engaged in spoken performances, whereas working-class men tend to be members of large teams and tend to spend much of their day backstage or in unspoken performances. Thus the higher one's place in the status pyramid, the smaller the number of persons with whom one can be familiar, the less time one spends backstage, and the more likely it is that one will be required to be polite as well as decorous. (Goffman, 133f.)

Das vielfach als ‚*working class authenticity*‘ beschriebene explizite Verhalten der Arbeiterklasse (Goffman schränkt seine Beobachtung interessanterweise gar auf die „working class men“ ein und zitiert hier bereits den maskulinen Stereotyp des ‚*working class bloke*‘ an) wird hier folglich zum einen durch das Fehlen privater Hinterbühnen in dieser Klasse erklärt, zum anderen durch die ‚Freiheit‘, innerhalb einer größeren Gruppe von vertrauten Personen aus der sozialen Rolle fallen zu können.

Auch wenn Goffman in dieser Hinsicht m.E. nicht nur stereotyp, sondern auch nicht hundertprozentig stringent zu argumentieren scheint (so bleibt es mehr als fraglich, wo innerhalb der *working classes* die Trennlinie zwischen Vorder- und Hinterbühne dann zu ziehen ist), so verweist diese fehlende Stringenz doch auf ein weiteres interessantes Problem, das Goffman nicht gänzlich lösen kann, das aber andererseits auch Ausdruck des Zeitgeistes der 1950er Jahre zu sein scheint, nämlich die Frage nach der Lokalisation des ‚Selbst‘ hinter der sozialen Rolle. So wäre ein naheliegender Schluss, dass der Bereich der Hinterbühne sozusagen das letzte Rückzugsgebiet des ‚wahren Selbst‘, der unverfälschten Identität des Subjekts darstelle. Doch selbst anhand Goffmans Ausführungen kann man das Vorhandensein eines ‚*true self*‘ nicht rekonstruieren, definiert er das fraglich gewordene *self* doch folgendermaßen:

A correctly staged and performed scene leads the audience to impute a self to a performed character, but this imputation – this self – is a product of a scene that comes off, and it is not a cause of it. The self, then, as a performed character, is not an organic thing that has a specific location, whose fundamental fate is to be born, to mature, and to die; it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and the characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited. (Goffman, 244f.)

Das *self*, verstanden als „a performed character“ (und nur als solcher!) hat folglich auch kein Rückzugsgebiet in Form einer Hinterbühne, in der es die Last des sozialen Rollenspiels komplett ablegen kann; die Hinterbühne wird zum reinen Vorbereitungsraum für die soziale Performanz, hält lediglich die „tools for shaping the body“ (Goffman, 245) bereit und ist somit ein Teil der „machinery of self-production“ (Goffman, 245); ein Selbst jenseits der sozialen Performanz sucht man dort vergebens.

Letztlich muss jedes soziales Verhalten, auch jenes in der *back region*, als Teil der *performance* gewertet werden, als eine Reproduktion der eigenen Subjektivität anhand des Vollzugs sozialer Praktiken, auch wenn sich der *performer* selbst dieses ständigen Rollenspiels – auch vor sich selbst – nicht bewusst ist und weiterhin an die Existenz des eigenen authentisch-unhinterfragbaren Selbst glaubt:

In our society the character one performs and one's self are somewhat equated, and this self-as-character is usually seen as something housed within the body of its possessor, especially the upper parts thereof, being a nodule, somehow, in the psychobiology of personality. (Goffman, 244)

Dieser Glaube an den unhintergehbaren Kern seiner Persönlichkeit ist allerdings geradezu eine Voraussetzung für das Funktionieren der Performanz, führt der fehlende Glaube an die eigene Authentizität doch unter Umständen in eine Identitätskrise, deren erfolgreiche Überwindung entweder in einer Neubestärkung des Glaubens in den alten Performanzcharakter oder in der überzeugten Übernahme und Performanz eines neuen Subjektmodells mündet; um es in Robert Ezra Parks Diktion zu fassen: Wir setzen eine neue Maske auf, die wir als „our truer self“ (Park, 250) verstehen. Den Versuch einer solchen Identitätskrisenbewältigung anhand eines Maskenwechsels werden wir am Beispiel Joe Lamptons nachvollziehen können.

Dieses ursprüngliche Modell von Performanz wird von Reckwitz theoretisch weitergeführt und genauer ausformuliert: Das Individuum orientiert sich in seiner Identitätssuche am gesellschaftlichen Angebot von Subjektmodellen, die sich in sozialen Praktiken manifestieren und letztlich die Subjektivität und Identität des Individuums hervorbringen. Während es bei Goffman die spezifische soziale Situation ist, die das situationsspezifische Rollenverhalten des Individuums maßgeblich beeinflusst, sind es nach Reckwitz maßgeblich drei soziale Felder, die er namentlich als die ‚Praktiken der Arbeit‘, die ‚Praktiken der persönlichen und intimen Beziehungen‘

und die ‚Technologien des Selbst‘ ausmacht und die die situationsübergreifende Subjektivität des Individuums in nahezu jeder Lebenslage beeinflussen (cf. Reckwitz 2006, 16f.).

## **2.4. Soziale Felder als Träger von Subjektkulturen**

Die performativen Praktiken der einzelnen Individuen bilden in ihrem kulturellen Gesamtgefüge umfassende Praxis- und Diskursformationen, die spezifische Subjektformen definieren und realisieren und somit zu Trägern von Subjektkulturen werden. Diskurse (unter ihnen auch mediale Diskurse wie Literatur und Film) fungieren dabei als Verbreitungs- und Produktionsformen von Subjektcodes, die wiederum in den alltäglichen Praktiken und Praxisformationen sedimentiert werden (Reckwitz 2006, 44). Diese Praxis- und Diskurskomplexe setzen sich dabei aus einer Vielzahl unterschiedlicher Praktiken und Diskurse sowie verschiedener kultureller Codes zusammen und sind somit nicht als homogene, sondern als hybride Konstellationen aufzufassen, deren Widersprüchlichkeiten aber, wie bereits erläutert, zugunsten der Illusion der inneren Stringenz und Einheitlichkeit invisibilisiert werden (vgl. Reckwitz 2006, 47). Die auf diese Weise grenzübergreifenden Praxis-/Diskurskomplexe, diese „Ballungen von ‚doings und sayings‘“ (Reckwitz 2006, 51), fügen sich<sup>25</sup> zu den bereits erwähnten sozialen Feldern der Praktiken der Arbeit, der persönlichen und intimen Beziehungen und der Technologien des Selbst zusammen. Als übergeordnete Praxis- und Diskurskomplexe bilden die sozialen Felder spezifische Subjektpositionen aus, die in ihrer Gesamtheit die Subjektivität des Individuums ausmachen: „Ein modernes Subjekt zu sein heißt – parallel zu allen Diskontinuitäten –, sich quantitativ und qualitativ in diesen drei Feldern zu subjektivieren“ (Reckwitz 2006, 55). Diese nehmen nicht nur den größten Teil des Alltags der Individuen ein, sondern werden bei der noch folgenden Textanalyse allesamt von Bedeutung sein, weshalb sie hier in ihrer spezifischen Beschaffenheit kurz umrissen werden sollen (vgl. Reckwitz 2006, 55ff.).

Das ökonomische soziale Feld der Praktiken der Arbeit umfasst sozial anerkannte ‚Leistungen für andere‘, deren erbrachte Leistungen in einem Teil der Tätigkeit selbst – wie dies im Bereich der Dienstleistungen der Fall ist – oder durch die

---

<sup>25</sup> Über den Zwischenschritt des nicht näher erläuterten „institutionellen Arrangements“ vgl. Reckwitz 2006, S. 51.

in den Tätigkeiten hergestellten materiellen Artefakten bestehen können. Im Rahmen dieses sozialen Feldes entwickeln sich routinisierte Praktiken, die wiederum intersubjektive Bezüge (z.B. zwischen Kollegen, zu Kunden oder zwischen ganzen Unternehmen), interobjektive Bezüge zu Artefakten (z.B. Werkzeuge und Maschinen, aber auch Bücher, Akten und Informationen) sowie auch selbstreferentielle Bezüge (u.a. Selbstkontrolle, Bildung, Kompetenzentwicklung) beinhalten, die das Selbstverständnis des Individuums als arbeitendes und sozial eingebundenes Subjekt signifikant mitbestimmen.

Gleiches gilt selbstverständlich für das soziale Feld der persönlichen und intimen Beziehungen, das sich aus den intersubjektiven Praktiken der Interaktions- und Kommunikationsstrukturen der Privat- und Freizeitssphäre zusammensetzt: Hier bilden die Kommunikationspraktiken von der intimen Ebene der körperlich-sexuellen Beziehung über familiäre, verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen bis hin zu übergreifenden *peer groups*, Szenen und Lebensstilgemeinschaften unterschiedlichste Subjektpositionen heraus, die für das Selbstverständnis des Subjektes von ebenso großer Bedeutung sind wie die Praktiken der Arbeit, da auch die persönlichen und intimen Beziehungen einen entscheidenden Punkt der Konstitution der eigenen (oder auch einer fremden) Subjekthaftigkeit darstellt. Persönliche und Intimbeziehungen sind zudem jene Orte, an denen sich das Subjekt anhand von gegenderten Praktiken und Codes als ein geschlechtliches herausbildet, auch wenn die Effekte der *gendered subjects* sich auch jenseits der Privatsphäre auf die anderen sozialen Felder auswirken.

So zum Beispiel auch auf das dritte und heterogenste soziale Feld der Praktiken oder Technologien des Selbst, die sich erst seit Beginn der Neuzeit im 17. und 18. Jahrhundert als ein grundlegendes Element der Individualisierung (immer noch verstanden als ein spezifisches, von Praktiken reguliertes Subjektmodell) herausbilden (vgl. Luhmann, 208ff). Jenseits der Leistungsbeziehungen der Arbeit und der intersubjektiven Beziehungen der persönlichen und intimen Sphäre bilden sich hier spezialisierte und doch auch zugleich routinisierte Komplexe von alltäglichen Praktiken aus, in denen das Subjekt in erster Instanz ein Verhältnis zu sich selbst herstellt. Diese Praktiken des Selbst sind allerdings „nicht in einer inneren kognitiven oder emotionalen Struktur zu platzieren, sondern als Korrelat bestimmter geregelter, typisierter – und in diesem Sinne kollektiver ‚Techniken‘ zu verstehen, die auch in Einsamkeit vollzogen werden können“ (Reckwitz 2006, 58). Die Termini ‚Technologien‘ oder auch

‚Techniken‘ des Selbst verweisen bereits darauf, dass es sich bei diesen Praktiken oftmals um artefaktbasierte interobjektive Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt handelt, die zur Erzielung langfristiger oder kurzfristiger kognitiver oder emotionaler Effekte im ‚Innern‘ des Subjekts eingesetzt werden.

Zu den wichtigsten Techniken des Selbst gehören dabei vor allem Praktiken im Umgang mit Medien: Angefangen mit dem frühen und späteren Medien der Schriftlichkeit über den Umgang mit audiovisuellen Medien bis hin zur nahezu unumgänglichen Auseinandersetzung mit digitalen Medien werden diese als die technischen Voraussetzungen verstanden, anhand derer das moderne Subjekt ein spezifisches Verhältnis zu sich selbst herstellen kann, auch wenn die genannten Technologien des Selbst auch immer interobjektive und oft auch intersubjektive Relationen beinhalten oder ermöglichen. Darüber hinaus fungieren mediale Praktiken als Trainingsfelder der Wahrnehmung, die wiederum das Selbstverständnis und das Wunschbegehren des Individuums auch in anderen sozialen Feldern steuern.

Neben dem Umgang mit Medien ist ein zweiter Artefaktkomplex von Wichtigkeit für die Ausbildung der modernen Subjekthaftigkeit, der seit dem Beginn der Angestelltenkultur der 1920er Jahre zunehmend in Erscheinung tritt: Die konsumtorischen Praktiken des Umgangs mit und der Rezeption von Konsumobjekten. Konsumtorische Routinen und Praktiken dienen dabei als Techniken des Selbst, „in denen das Subjekt Objekte mit Bedeutung auflädt und diese als Zeichenträger rezipiert, um damit in seinem körperlich-mental Innen mit Blick auf seine eigene *performance* bestimmte Effekte zu erzielen“ (Reckwitz 2006, 59). Konsumobjekte werden dann in intersubjektiven Beziehungen aber auch zu ‚*extensions of man*‘ im Sinne Marshall McLuhans, zu medialen Erweiterungen des Selbst und zu Rollen- und Positionsinsignien zur Unterstützung der eigenen Performanz, wie sie im Rahmen der soziologischen Rollentheorie Goffmans bereits erläutert wurden. Die gleiche Funktion der Innen- und Außenwirkung erfüllt auch der dritte Komplex der Techniken des Selbst, die körperbezogenen Praktiken der sportlich-gesundheitsorientierten Form. Dieser Komplex zielt dabei weniger auf kognitive oder imaginative, denn auf dem Subjekt zuträglich leibliche Zustände ab und kann auch als Entdeckung des außenorientierten, markt-konsumtorischen Potentials des eigenen Körpers gedeutet werden.

Da der interobjektive Umgang mit kulturellen Artefakten wohl in allen drei Dimensionen der sozialen Felder eine zunehmend wichtige Rolle einnimmt, soll im folgenden Kapitel kurz die realitätskonstruierende Wirkung und Bedeutung materieller

Artefakte nach Reckwitz vor dem Hintergrund der einschlägigen Materialitätstheorie Bruno Latours erläutert werden.

#### **2.4.1. Praktizierende Artefakte: Zur Materialität von Kultur**

Den wegweisenden Ausführungen Bruno Latours in *Wir sind nie modern gewesen* folgend, hat sich die Kulturwissenschaft seit dem Ende der 1990er Jahre zunehmend den Wirkungs- und Funktionsweisen der materiellen Seite der Kultur zugewandt; eine, wie Reckwitz erläutert, „bemerkenswerte Entwicklung, insofern sich klassischerweise in der Theoriegeschichte Kulturalismus und Materialismus antipodisch gegenübergestanden haben“ (Reckwitz 2001, 713). Dieser Dichotomie folgend wurde Materialismus – analog zu der bereits erläuterten prädiskursiven Auffassung der Natur – als ein vorsinnhaftes, präkulturelles Fundament für die als immateriell, rein symbolisch verstandene Kultur ausgemacht. Nunmehr fragt die Kulturwissenschaft allerdings nach der kulturellen Konstitution dieser vermeintlichen Basis der Kultur (vgl. Reckwitz 2001, 713). Die kulturtheoretische Neuorientierung in Hinblick auf die Materialität der Kultur ist dabei eng an das Schlüsselparadigma der Performativität gekoppelt, erkennt dieses doch in den körperlich-materiellen Bewegungen der Akteure und der von ihnen verwendeten Artefakte, sowie das in Körpern und Artefakten gespeicherte Wissen um Rollen, Praktiken und Anwendungen die notwendigen Voraussetzungen für die (Re-)Produktion kultureller Muster anhand der Aufführung kultureller Praktiken:

Indem sich die sozial-kulturelle Welt aus praxeologischer Perspektive nicht als Ensemble von Subjekten, von Handlungen, von Normen oder von Zeichen, sondern als eine Agglomeration sozialer Praktiken in Zeit und Raum – genauer: sozialer Praktiken, die ein bestimmtes Zeitregime und ein bestimmtes räumliches Arrangement aktiv hervorbringen – darstellt, setzt die praxistheoretische Sicht eine Materialität der Kultur, das heißt eine Verortung des Kulturellen auf der Ebene der sinnhaft regulierten, auf ihre Weise öffentlichen Bewegungen des Körpers sowie der verwendeten und wirksamen Artefakte voraus; ... Praktiken bezeichnen genau diese Doppelstruktur von Körperbewegungen/Artefaktarrangements und inkorporierten impliziten Wissensordnungen, welche erstere regulieren, ohne ihnen gegenüber vorgängig zu sein. Die empirische Analyse sozialer und kultureller Phänomene ist damit ... letztlich eine Analyse jener Raum und Zeit verbindenden Körper-/Artefakt-/Wissenskomplexe, die Praktiken und ganze Komplexe von Praktiken (einschließlich solcher diskursiver oder visueller Art) ausmachen. (Reckwitz 2001, 707)



Soziale Praktiken sind folglich in allererster Linie auf zwei materielle Träger angewiesen, ohne die eine Praktik niemals zur Aus- oder Aufführung kommen kann, nämlich die Körper der Akteure und die in den Praktiken verwendeten Artefakte, durch die soziale Praktiken „letztlich ein Arrangement sinnhaft regulierter Körperbewegungen und Artefaktaktivitäten [werden], die beide in den Praktiken aneinander gekoppelt sind“ (Reckwitz 2001, 713).

Der hier von Reckwitz gebrauchte Terminus „Artefaktaktivitäten“ deutet bereits darauf hin, dass Artefakte nun nicht mehr nur als Objekte wahrgenommen werden dürfen, sondern stets selbst als Voraussetzungen sozialer Praktiken agieren, deren Form und die in ihnen verwendeten Codes beeinflussen und damit letztlich auch die Form, die das Subjekt in einer sozialen Praxis einnehmen kann, wenn nicht determinieren, so doch aber mitbestimmen kann. Die Ausbildung und Reproduktion der Subjektform ist somit abhängig von der materiellen Kultur der Artefakte (vgl. Reckwitz 2006, 61f.). Konkret bedeutet dies, dass der Zugang zu und die Verwendung von materiellen Artefakten kulturelle Realität und sinnstiftende gesellschaftliche Strukturen prägt. Wie bei Goffman bereits angeklungen können so z.B. Status-Insignien und -Symbole zu realitäts- und hierarchiekonstruierenden Co-Akteuren werden, die die Positionierung und damit das Verhalten der Subjekte im sozialen Gefüge nachhaltig beeinflussen. Dinge und Artefakte sind also letztlich mehr als symbolische Repräsentanten; sie sind „notwendige Bestandteile sozial-kultureller Praktiken, in denen sie effektiv wirken und in denen mit ihnen umgegangen wird“ (Reckwitz 2001, 714). Die allgegenwärtigen dinglichen Artefakte werden nach Bruno Latour folglich von reinen Objekten zu ‚Quasi-Objekten‘, die nicht mehr als vorkulturelle Objekte von den handelnden Subjekten strikt getrennt werden können, sondern notwendige Bestandteile umfassender Netzwerke von Subjekten und Objekten sind, und damit zu ‚hybriden‘ Artefakten mit kulturell-materieller Doppelstruktur werden.<sup>26</sup>

Als Folgeerscheinung der Untersuchung der Wirkungsmacht materieller Artefakte ergibt sich die Frage nach der Beschaffenheit und Funktion der durch Materialität bedingten Räumlichkeit. Reckwitz führt aus, dass der Raum, wie auch bei Goffman schon angedeutet, in der postmodernen Geographie Harveys, Sojas oder Gregorys nicht mehr

---

<sup>26</sup> Vgl. Reckwitz 2001, S. 714 und Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer systematischen Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp, 1995, insbesondere Kapitel 3: Revolution.

als ein leerer, neutraler Container verstanden [wird], ‚in‘ dem sie soziale Praxis stattfindet. Vielmehr sind soziale Praktiken gleichzusetzen mit einem ununterbrochenen Prozess der Verräumlichung, der Gestaltung des Raumes über das Arrangement von Artefakten, ein materielles Arrangement, das dann selbst unweigerlich mit einer sozialen Praxis und bestimmten Subjektformen, einer spezifischen Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung verknüpft ist. (Reckwitz 2001, 715f.)

Räume können nach dieser Auslegung allerdings auch nicht mehr auf ihre Funktion als symbolische Repräsentanten (z.B. hierarchischer Ordnungen) reduziert werden, sondern sind, wie die dinglichen Artefakte auch, als kulturell gestaltete und gestaltende Materialität zu verstehen, die bestimmte Praktiken ermöglicht und präfiguriert, während andere ausgeschlossen werden (vgl. Reckwitz 2001, 716). Selbst artefaktfreie soziale Praktiken sind somit immer noch notwendigerweise an die omnipräsente kulturell gestaltete Materialität des Raumes geknüpft; die Materialität der Kultur wird – bei der von Reckwitz vorgenommenen Negierung des Vordiskursiven, die nunmehr auch ‚natürliche‘ Räume unmöglich macht – eine unhintergehbare Voraussetzung sämtlicher sozialer Praktiken.

Eine zunehmende Bedeutung für die Performativität des Individuums im Bereich aller drei sozialen Felder kommt, wie bereits im Rahmen der Technologien des Selbst ausgeführt, den Medien zu, die sich nunmehr als Quasi-Objekte oder besser, als ganze Netzwerke aus Subjekten und Objekten im Sinne kultureller Materialität verstehen lassen: Medien erscheinen dann als „material-technologisches Arrangement ... in dem bestimmte Praktiken der Wahrnehmung – und darüber hinausgreifende Praktiken im Umgang mit Subjekten und Objekten – trainiert werden“ (Reckwitz 2001, 716).<sup>27</sup> Durch ihre zunehmende Omnipräsenz beeinflussen Medien die handelnden Subjekte in nahezu allen täglichen sozialen Praktiken, insbesondere dann, wenn man mit Marshall McLuhan eine weite Definition der Medien als ‚*extensions of man*‘ geltend macht<sup>28</sup>, unter der sich dann neben den Tele- und digitalen Medien auch immateriellen Medien wie die gesprochene Sprache, potentielle Statussymbole wie Kleidung, Autos, Häuser und Geld und auch kulturell-materielle Artefakte wie Flugzeuge, Spiele und Waffen subsummieren lassen. McLuhans weitere Definition liegt die m.E. überzeugende Annahme zugrunde, dass jegliche Extension der körperlichen Materialität des Menschen seine psychischen und sozialen Komplexe nachhaltig beeinflusst und somit

---

<sup>27</sup> Vgl. auch Roesler, Alexander, und Stiegler, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, München: Fink UTB, 2005.

<sup>28</sup> Vgl. McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.

zu einer vermittelnden Instanz – zum Medium im Sinne des Wortes – zwischen der Psyche des Individuums und seiner sozialen Umgebung wird, über das Inhalte und Informationen kommuniziert, eben vermittelt werden (vgl. McLuhan 1964, 3ff.). Neben der vermittelnden Funktion übernehmen bestimmte Extensionen des menschlichen Körpers, etwa Kleidung oder Häuser, aber auch isolierende Funktion (vgl. McLuhan 1964, S. 127); ein Phänomen, das auch als zwischenmenschliche Isolation erfahren werden kann, wenn körperliche Extensionen die intersubjektive Distanz deutlich erhöhen, wie wir in der Untersuchung der körperlichen Extensionen Joe Lamptons in John Braines *Room at the Top* noch sehen werden.

Mit der Entwicklung der audiovisuellen Medien wird zudem die Grundlage der sozialen Performativität um neue Dimensionen erweitert, indem audiovisuelle Medien neue Praktiken des Sehens und Gesehenwerdens aktiv hervorbringen (vgl. Reckwitz 2001, 717), die ihre Wirkung auf die Subjekte auch potentiell dann noch entfalten, wenn audiovisuelle Medien unter Umständen gar nicht mehr zugegen sind. Mit der hier wörtlich zu nehmenden Fokussierung auf die Bildhaftigkeit und die audiovisuellen Aspekte der Kultur beschäftigt sich die neue Disziplin der ‚Visual Studies‘, aus deren Blickwinkel Visualitäten dann als „historisch spezifische Arrangements technischer Apparate, Wissensordnungen und Körper mit kognitiven und affektuellen Aufmerksamkeiten, in denen sich bestimmte Praktiken des Sehens – etwa der Beobachtung oder der voyeuristischen Betrachtung – herausbilden“ (Reckwitz 2001, 717), erscheinen.

Materielle Artefakte – Medien eingeschlossen – erweisen sich folglich als Grundlage, Träger und in zunehmendem Maße auch als Co- oder Quasi-Akteure sozialer Praktiken, deren Auswirkung auf die Produktion, Reproduktion und Transformation von Subjektkulturen nicht zu unterschätzen ist. Nicht umsonst erachtet Reckwitz die sog. „Artefaktrevolutionen“, jene historische Phasen, in denen sich Artefakte und Technologien nachhaltig verändern, als wichtigen Motor für die Transformation von (Subjekt-)Kulturen.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Dementsprechend können Artefaktrevolutionen auch als analog zu den Mutationssprüngen der Evolutionstheorie verstanden werden. Juri Lotman erkennt diese Analogie, die er wiederum von der potentiellen Unvergänglichkeit des Kunstwerkes abhebt, da diese, trotz der möglichen Verdrängung an die Peripherie, dort weiterhin als Sinnressource bereitstehen kann: „In der Biologie hat die Evolution mit dem Aussterben von Arten durch natürliche Selektion zu tun. Nur das lebt, was gleichzeitig mit dem Forscher existiert. In gewissem Sinne ähnlich verhält es sich mit der Geschichte der Technik: Ein vom Fortschritt verdrängtes Werkzeug hat nur noch im Museum seinen Platz. Es wird zum toten Exponat. In der Geschichte der Kunst bleiben Werke aus längst vergangenen Epochen lebendige Faktoren, die die Entwicklung weiterhin aktiv beeinflussen. Ein Kunstwerk kann ‚sterben‘“

Für die vorliegende Arbeit sind vor allem zwei Aspekte der hier skizzierten materiellen Kultur von Bedeutung: Zum einen ist der besagte Zugang zu Artefakten materieller Kultur in den 50er Jahren bedeutsam hinsichtlich der Produktion lebensweltlicher (Klassen-)Realität; zum anderen ist das Entsagen materieller Kultur als Kommunikationsmedium und die Reduzierung auf eine als natürlich erfahrene Körperlichkeit eine von den Protagonisten häufig gewählte Form der Kompensation materieller Unterlegenheit und/oder aus materiell extendierter Körperlichkeit erfahrener intersubjektiver Isolation.

## **2.5. Von den sozialen Feldern zu ‚Lebensformen‘ und ‚kulturellen Klassen‘**

Auf einer zweiten, von den sozialen Feldern der Praktiken der Arbeit, der Praktiken der persönlichen und intimen Beziehungen und den stark materiell geprägten Technologien des Selbst unabhängigen aber doch mit ihnen verbundenen Ebene, bilden jene soziale Praktiken

einen koordinierten Sinnzusammenhang von Dispositionen und Codes, die von den gleichen Subjekten getragen, inkorporiert und interiorisiert werden, die die Sequenz ihrer Alltags- und Lebenszeit, das heißt die Gesamtheit ihrer Akte ausfüllen, und in denen sich Praktikensegmente aus unterschiedlichen Feldern miteinander kombinieren und aufeinander beziehen. (Reckwitz 2006, 62)

Die in den drei sozialen Feldern ‚gelebten‘ und durchaus heterogenen Diskurskomplexe und Praktiken organisieren sich also durch die sie praktizierenden Individuen und sozialen Gruppen zu Agglomerationen und Netzwerken von Praktiken, die sich gemeinhin als ‚Lebensformen‘ bezeichnen lassen (vgl. Reckwitz 2006, 62). Umgekehrt partizipieren auch die Praktikenkomplexe der sozialen Felder an unterschiedlichen Lebensformen, so dass beide Komplexe als sinnhafte Strukturierungsformen sozialer Praktiken aus unterschiedlicher Perspektive darstellen (Reckwitz 2006, 63f.). Der Ansatz, Netzwerke sozialer Praktiken als Lebensformen zu beschreiben, löst sich von einer differenz- oder klassentheoretischen Fixierung auf die ungleiche Ressourcenverteilung in sozialen Gemeinschaften und rückt den Fokus auf verschiedene Lebensformen, die sich primär nicht in der Ressourcenverteilung, sondern in ihren

---

und wiederauferstehen, es kann veralten und dann wieder modern werden oder gar prophetisch auf die Zukunft vorausweisen“ (Lotman, S. 168f.).

Codes, Praktiken und damit letztlich in den gelebten und propagierten Subjektformen unterscheiden. Die verschiedenen Lebensformen können nach Reckwitz auch als ‚Milieuformationen‘ oder ‚kulturelle Klassen‘ umschrieben werden, die „Segmente aus den Feldern der Arbeit, der persönlichen Beziehungen und der Selbstpraktiken miteinander kombinieren und damit Träger feldkreuzender, homologer Subjektkulturen bilden“ (Reckwitz 2006, 68), wie etwa bürgerliche Milieuformationen, *working class cultures* oder die spezifischen Lebensformen von ethnischen Minderheiten oder alternativen Sub(jekt)kulturen (vgl. Reckwitz 2006, 68).

Diese Definition von Lebensformen oder kulturellen Klassen bildet auch den Hintergrund für die Untersuchung des *Working Class Hero* Phänomens dieser Arbeit, dessen kultureller Rahmen nicht als eine durch Ressourcen determinierte Klassenstruktur erachtet werden soll, sondern als ein subkulturspezifischer ‚way of life‘ im Sinne Raymond Williams<sup>30</sup>, dessen Subjektkultur nur zum Teil durch die ähnliche Ausstattung ihrer Träger mit ökonomischen und kulturellen Ressourcen geprägt ist. Stabilisiert wird das Subjektmodell der kulturellen Formation auch durch die fortwährende Interaktion mit Subjekten aus dem gleichen Milieu und durch ein lebensformspezifisches *othering* eines anderen, der Lebensform fremden Subjekts. Durch dieses *othering* kommt es zu einer identitätsstabilisierenden Ausbildung einer *ingroup* gegenüber der *outgroup* aller nicht zur sozialen *ingroup* gehörenden Individuen.

### **2.5.1. Identität durch alteritäre Abgrenzung von einem ‚konstitutiven Außen‘**

In Anlehnung an die Theorie des ‚konstitutiven Außen‘ von Ernesto Laclau<sup>31</sup> stellt Reckwitz dar, wie die Produktionen und Reproduktionen kultureller Subjektformen über die Differenz-Markierung gegenüber Modellen eines Anti-Subjekts eine spezifische Form der Identität herausbilden. Dieses Anti-Subjekt – auch als ‚Außen‘ oder ‚Anderes‘ bezeichnet – wird gängiger Weise mit negativen stereotypen Signifikanten besetzt, kann allerdings in der – ebenfalls stereotypen – idealisierenden Umkehrung auch zum Objekt der Faszination avancieren. Reckwitz postuliert, dass ein

---

<sup>30</sup> Vgl. Williams, Raymond: *Culture and Society*, 1780-1950. Harmondsworth: Penguin, 1961.

<sup>31</sup> Zur Theorie des ‚Konstitutiven Außen‘ vgl. Laclau, Ernesto, und Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hrsg. und übers. von Michael Hintz und Gerd Vorwallner. Wien: Passagen-Verl., 1991.

solches „Außen der abgelehnten Eigenschaften“ die notwendige Bedingung für die Konstitution des ‚Innern‘ einer kulturellen Subjektform und damit von kultureller Identität darstellt (vgl. Reckwitz 2001, 720 und ders. 2006, 45). Dieses Phänomen der identitätsstiftenden Konstruktion einer kulturellen Alterität wurde ursprünglich von Homi K. Bhabha entwickelt und als Erklärungstheorem auf die stereotyp-negative Wahrnehmung westlicher ‚Zivilisation‘ des kolonialen Anders angewandt (vgl. Bhabha, S. 66f.). Auch Juri Lotman hat den identitätsstiftenden Wirkungsaspekt des *othering* erkannt und es m.E. unübertroffen konzise als einen transkulturellen Universalismus erkannt:

Der innere Raum der Semiosphäre ist auf paradoxe Weise sowohl ungleichmäßig und asymmetrisch als auch einheitlich und homogen. Er besteht aus verschiedenen widerstrebenden Strukturen, hat aber auch Qualitäten eines Individuums. Die Selbstbeschreibung dieses Raumes geschieht aus der ersten Person. Einer der grundlegenden Mechanismen der semiotischen Individuation ist die Grenze. Diese Grenze lässt sich als innere Linie beschreiben, an der periodische Formen enden. Der Raum innerhalb dieser Grenze wird als „unser eigener“, als „vertraut“, „kultiviert“, „sicher“, „harmonisch organisiert“ usw. erklärt. Ihm steht der Raum „der anderen“ gegenüber, der als „fremd“, „feindlich“, „gefährlich“ und „chaotisch“ gilt. Am Beginn jeder Kultur steht die Einteilung der Welt in einen inneren („eigenen“) und einen äußeren Raum (den der „anderen“). Wie diese binäre Einteilung interpretiert wird, hängt vom jeweiligen Typus der Kultur ab, die Einteilung an sich aber ist universal. (Lotman, 174)

Reckwitz nun überträgt das Konzept des *othering* – wie auch das der Hybridität – auf die Beziehung verschiedener hegemonialer und subkultureller Subjektkulturen innerhalb einer Nationalkultur: Wenn kulturelle Identität sich notwendigerweise als Kehrseite einer Differenzmarkierung darstellt, dann ist zum Verständnis einer Subjektkultur zunächst das kulturelle Andere, das Objekt der Differenzmarkierung und dessen Eigenschaften nachzuvollziehen. Das kulturelle Andere des in dieser Arbeit untersuchten *Working Class Hero* stellt, wie wir noch sehen werden, die als effeminiert wahrgenommene Subjektform der englischen *middle class* dar<sup>32</sup>, die, ganz im Sinne einer Universalisierung der negativ bewerteten *outgroup* und des konstitutiven Außen, als all-umfassende *upper class* wahrgenommen wird – zusätzliche Differenzmarkierungen innerhalb der Gruppe der Anti-Subjekte sind für die Konstitution der eigenen kulturellen (Klassen-)Identität nämlich keineswegs von Notwendigkeit.

---

<sup>32</sup> Vgl. Sinfield, S. 66 und Segal, Lynne: *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1990. S. 13.

In steter Abgrenzung zu einem Anti-Subjekt betreibt das Subjekt folglich eine routinisierte Form der ‚Selbstermeneutik‘, der Zuschreibung von Sinn gegenüber der eigenen Person, die sich letztlich als die Identität des Subjekts darstellt. Diese muss dabei keineswegs als starr und unveränderlich erscheinen; das Subjekt kann sich selbst durchaus als veränderliches, entwickelndes oder sich in steter zufälliger Bewegung befindliches verstehen (vgl. Reckwitz 2006, 45f.). Die Diskussion der Vor- und Nachteile einer solchen kontingenten Veränderbarkeit der eigenen Identität beschäftigt insbesondere den autobiographischen Ich-Erzähler Joe Lampton in John Braines *Room at the Top*, wie später noch en Detail ausgeführt werden wird. Die hermeneutische Identität des Subjekts enthält neben der stereotyp-negativen Abwertung des Anti-Subjekts das positiv-affektive Element der Identifizierung mit dem Modell der eigenen Subjektivität. Judith Butler hat diese positiv affektive Aufladung des lebensformeigenen Subjektmodells als „passionate attachment“<sup>33</sup> bezeichnet. Die Übernahme der jeweiligen Subjektform wird daher nicht als Zwang erfahren, sondern sie hält ‚Identitätsverlockungen‘ bereit (vgl. Butler 1997, 122) und stellt sich als „attraktives, begehrenswertes Objekt dar, als ein Ideal-Ich gelungener Subjektivität, in dem der Einzelne sich spiegeln und bestätigen kann und dessen Repräsentation das Handeln motiviert“ (Reckwitz 2006, 46). In Abgrenzung zum negativen aber konstitutiven Außen wird das eigene Subjektmodell – ebenfalls stereotyp, allerdings positiv idealisierend – als Idealbild eines „mit sich selbst identischen, glücklichen Wesens begriffen“ (Reckwitz 2006, 46) und konstruiert.

## 2.6. Räume der ‚Individualität‘ und Potentiale der Veränderung

Die Frage, inwiefern das hier dargestellte Konzept von Subjektformen und Subjektkulturen noch Raum für das ‚Individuum‘ und seine Individualität bereit hält, muss nach Reckwitz aus zwei verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden: Zum einen ist das Konzept der ‚Individualität‘ aus kulturtheoretischer Perspektive als ein spezifisches Subjektmodell der Neuzeit zu verstehen (vgl. Reckwitz 2006, 48), das, wie bereits Georg Simmel erkannt hat<sup>34</sup>, seine Ursprünge in der ästhetischen Bewegung der

---

<sup>33</sup> Vgl. Butler, Judith: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: University Press, 1997, S. 122.

<sup>34</sup> Vgl. Simmel, Georg: „Die beiden Formen des Individualismus.“ In: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Band I. Gesamtausgabe Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 49-56.

Romantik hat und im Laufe der Zeit weitere Ausformungen erhält, die sich stets vom dichotomischen ‚Anderen‘ der Konventionalität abgrenzt und konstruiert: „Individualität als kultureller Code produziert damit paradoxerweise Besonderheiten des Einzelnen als kollektives Muster“ (Reckwitz 2006, 48). Niklas Luhmann erkennt ebenfalls die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert als die Geburtsstunde des Individualismus als erstrebenswerte Subjektform: „Das Individuum wird als einmaliges, einzigartiges, am Ich bewußt werdendes, als Mensch realisiertes Weltverhältnis begriffen“ (Luhmann 1993, 212). Obwohl Luhmann das Individuum strikt „in sich selbst und außerhalb der Gesellschaft“ (Luhmann 1993, 212) situiert sieht und es daher nicht mehr als Teil der Gesellschaft gedacht werden könne, muss er letztlich konstatieren:

Individualität entwickelt sich und wird verstärkt in dem Maße, als der Einzelmensch seine Besonderheiten anderen zumuten kann. Diese Steigerung der Zumutbarkeit kehrt sich aber sofort um: Je mehr hochindividualisierte Ausgangspunkte zur Anschlussvoraussetzung für weiteres Verhalten werden, desto mehr muß entsprechende Individualität bereitgehalten werden: Individuum-Sein wird zur Pflicht. (Luhmann, 251)

Die Verortung und Verflechtung des Einzelnen in gesellschaftlichen Strukturen, die „Individualität“ als erstrebenswertes Modell von Subjekthaftigkeit ausgeben und vorleben, manipuliert das Subjekt hin zu einer verpflichtenden Individualität und damit zur Erfüllung der kulturellen Rollenerwartungen.

Von dieser Individualität als Teil der Subjektkultur ist das zu trennen, was Reckwitz als „die Idiosynkrasie des einzelnen Subjekts“ (Reckwitz 2006, 48) beschreibt: M.E. verwendet Reckwitz den Begriff hier in einem nicht-wertenden, rein deskriptiven Sinne zur Beschreibung der individuellen Auslegung und -lebung der den Subjektkulturen immanenten sozialen Praktiken, einen gesellschaftlich geduldeten und im Rahmen eines „individuellen“ Subjektmodells gar geförderten Raum für Improvisation. Allerdings betont Reckwitz, dass diese Idiosynkrasien „nicht als Kennzeichen einer Freiheit missverstanden werden“ (Reckwitz 2006, 48) dürfen, sondern dass sich die Idiosynkrasien vielmehr im Prozess der Aneignung der Subjektform anhand dreierlei Mechanismen ausbilden (vgl. Reckwitz 2006, 48f.): Erstens lassen Subjektkulturen ganz im Sinne Greenblatts trotz ihrer restringierenden Regeln stets auch Spielräume möglichen Verhaltens und Kontingenzen für unterschiedliche Nuancierungen und Hinzufügungen. Diese Möglichkeit der unterschiedlichen Interpretation und Improvisation des vorgegebenen Musters verändert



die Subjektform zunächst noch nicht, sondern reproduziert sie letztlich, bewegt sich das Spiel mit den Möglichkeiten der Auslegung und -lebung doch noch innerhalb des durch die Subjektkultur gesetzten Mobilitätsrahmens. Zweitens lässt sich das einzelne Subjekt im Sinne der Hybridität der Subjekthaftigkeit immer „als ein Träger einer Vielzahl von Praktiken mit einer potentiellen Vielzahl von Subjektformen begreifen“ (Reckwitz 2006, 49); ein klassisches soziologisches Problem, das sich mit Simmel als ‚Kreuzung sozialer Kreise‘ umschreiben lässt<sup>35</sup> und das wir in der Behandlung der Hybridität der Subjektkulturen bereits diskutiert haben. Die Partizipation des einzelnen Subjekts an unterschiedlichen Praktiken, Codes und Subjektformen führt zu einer individual-spezifischen Kombination von Praktiken und Codes, die ein letztlich hybrides Subjekt erzeugen, das sich in seiner spezifischen Subjektstruktur von anderen Subjekten unterscheidet.

Neben diesen beiden Formen der den Subjektkulturen inhärenten Mobilität der Auslegung einerseits und die „Idiosynkrasien qua Kreuzung“ (Reckwitz 2006, 49) andererseits, ist drittens ein der Performativität stets innewohnendes Phänomen von größter Bedeutung: Die Notwendigkeit der steten Reproduktion kultureller Subjektformen durch die leiblich-mental-akten des Einzelnen enthält immer auch

das beständige Potential des unintendierten Misslingens und jener Neuinterpretationen, Neukombinationen und unintendierter Nuancierungen, welche bereits als Abweichung von der Form interpretiert werden können: Subjektformen müssen vom einzelnen Subjekt in jedem Moment seiner temporalen Existenz in seinen Akten erneut hervorgebracht werden, was ein Moment der Unberechenbarkeit einschließt. (Reckwitz 2006, 49)

Dieses kulturellen Praktiken stets immanente Potential zur Neukonfiguration, das auch Judith Butler beschreibt (vgl. Butler 1990, 198ff.), kann bis zur Ausbildung kollektiver Muster von Idiosynkrasien führen, die sich wiederum potentiell zu anders codierten, sogar gegen die bisherige Subjektkultur gerichteten neuartigen Subjektformen herausbilden können. In diesem Sinne wird auch das in dieser Arbeit beschriebene literarische Subjektmodell des *Working Class Hero* zu deuten sein, das sich in Auseinandersetzung mit den beiden sich kreuzenden kulturellen Klassen der *middle class* und der *working class* ausbildet. Im Umkehrschluss können die so ausgebildeten Idiosynkrasien aber auch zum Gegenstand gesellschaftlicher Sanktionen – bis hin zur

---

<sup>35</sup> Vgl. Simmel, Georg: „Die Erweiterung der Gruppe und die Ausbildung der Individualität.“ In: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, 791-863.

Kategorisierung des regelbrechenden Verhaltens als ‚Psychopathologie‘<sup>36</sup> – werden, sollte der individualistische Charakter der Praxisauslegung nicht durch eine alternative Subjektform geschützt sein (vgl. Reckwitz 2006, 49f.).

Idiosynkrasien im Sinne Reckwitz’ sind stringenter Weise weder einer vordiskursiven ‚genetischen Natur’ geschuldet, noch bezeichnet der Begriff notwendigerweise eine kulturelle Ausformung ‚idiosynkratischer Spleenigkeit’, die sich aus der individual-historischen psychischen Entwicklung des einzelnen Subjekts herleiten lässt; auch wenn das idiosynkratische Verhalten von Individuen durch die Gesellschaft im schlimmsten Falle als ‚psychopathologisch’ gelabelt und bewertet werden kann. Individuelle Idiosynkrasien sind vielmehr Teil der Subjekthaftigkeit soziokultureller Individuen und dem Konzept der ‚Subjektkultur’ bereits stets immanent.

Mit der Einsicht, dass das Selbst gesellschaftlicher oder kultureller Individuen ein Produkt einer steten Performanz vor anderen und auch vor sich selbst darstellt, verschiebt sich auch der analytische Fokus einer kulturwissenschaftlichen Untersuchung von einer vorpraktischen Ebene der kognitiven Systeme zu einer

Ausführungspraxis, die mehr als eine bloße Anwendung eines bereits präexistenten intellektuellen Sinnsystems darstellt. Das Kulturelle *existiert* vielmehr in der – teils reproduktiven, teils selbstmodifizierenden – Temporalität der Prozessualität der performativen Praktiken, und diese sind zunächst Aufführungen/Ausführungen des Körpers als einer kulturell regulierten Materialität. Kultur wirkt dann nicht als ein ‚being...’, sondern als ein ‚doing...’ (gender, organization, race etc.).... (Reckwitz 2001, 710)

Hier wird erneut deutlich, dass kulturelle Praktiken allerdings nicht nur die Identität von Individuen beeinflussen, sie produzieren und reproduzieren auch die kulturelle Realität, die diese Individuen umgibt und ihnen bestimmte kulturcodierte Subjektmodelle offeriert. Nicht nur die Person oder das Selbst, auch die Kultur als Ganzes wird so zum bloßen Produkt einer praktikenbasierten Performanz, deren ‚Temporalität‘ und Prozesscharakter eine stete Instabilität des kulturellen Systems mit sich bringt und folglich nach einem Moment der stabilisierenden Manifestation verlangt. Solange

---

<sup>36</sup> Zur gesellschaftlichen Pathologisierung von der Norm abweichenden Verhaltens vgl. auch Greenblatt 1995, S. 49, Lachmund, Jens, und Stollberg, Gunnar (Hg.): *The Social Construction of Illness. Illness and Medical Knowledge in Past and Present*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992., Vollmoeller, Wolfgang: *Was heißt psychisch krank? Der Krankheitsbegriff in Psychiatrie, Psychotherapie und Forensik*. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2001, Zitterbarth, Walter: „Gesundheit als gesellschaftliche Konstruktion.“ In: Rainer Lutz; Norbert Mark (Hg.): *Wie gesund sind Kranke? Zur seelischen Gesundheit psychisch Kranker*. Göttingen: Verlag für Angewandte Psychologie Göttingen, 1995. S. 27-39.

Identität und Kultur auf reinen ‚doings‘ beruhen, können diese Akte potentiell auch ganz anders auf- und ausgeführt werden.

Juri Lotman diagnostiziert in diesem Zusammenhang die Praktik der Selbstbeschreibung einer Kultur in deren Zentrum als den zentralen kulturkonstituierenden Akt, der Identität und Alterität sowie die damit verbundenen hierarchischen Gesellschaftsstruktur zwar nicht originär hervorbringt, so aber doch zumindest für zentrale Kulturteilnehmer zementiert.

Die höchste Form der strukturellen Organisation eines semiotischen Systems ist das Stadium der Selbstbeschreibung. Mit der Schaffung einer Grammatik, der Kodifizierung von Sitten und Gebräuchen, der Festlegung der juristischen Normen ist ein neues Organisationsniveau erreicht. Die Selbstbeschreibung ist die letzte Etappe im Prozess der Selbstorganisation. Was das System aber an struktureller Organisation gewinnt, verliert es andererseits an innerer Unbestimmtheit und damit auch an Flexibilität, Fähigkeit zur Erhöhung der Informationskapazität und an dynamischen Entwicklungsreserven.

Die Phase der Selbstbeschreibung ist notwendig, um ein Übermaß an Vielfalt innerhalb der Semiosphäre zu vermeiden: Andernfalls droht das System seine Einheit und Bestimmtheit zu verlieren und zu zerfallen.“ (Lotman, 170)

Originär erzeugt werden diese in der Selbstbeschreibung zementierten Strukturen allerdings – wie wir gesehen haben – in den alltäglichen Praktiken der Interaktion und Bedeutungszuschreibung eines Kulturkreises. Soziale Praktiken schaffen und erhalten somit Macht- und Sinnstrukturen, u.a. Annahmen und ‚Wahrheiten‘ über die hierarchische Struktur von Gesellschaften und Geschlechtern, deren prädiskursive Legitimation z.B. im Göttlichen oder Natürlichen – analog zum verlorenen Kern des Selbst – im kulturtheoretischen Diskurs der Performativität allerdings als hintergeh- und stets potentiell veränderbar entlarvt werden. Für Subjekte und kulturelle Strukturen gilt daher Derridas Diagnose der ‚Iterabilität‘ performativer Akte als Grundlage der scheinbar unhinterfragbaren Strukturen, mit dem dieser Konstellation inhärenten Potential der Veränderung: Wenn jeder performative Akt als eine ‚resignifizierende‘ Einbettung eines Zeichens ohne vordiskursives Original, ohne Fundament ist, dann wohnt jeder aktuellen Verwendung des Zeichens das Potential der Verschiebung und damit der Neudefinition und Veränderung inne (vgl. Reckwitz, 2001, S. 709f.).

Langfristig können solche Neudefinitionen von Zeichen, Codes und Praktiken die Transformation gesamter Subjektkulturen und damit gesellschaftliche Umwälzungen bewirken. Vor Reckwitz erkannte bereits Juri Lotman, dass diese Umwälzungen meist nicht vom Zentrum, sondern von der *dynamischen Peripherie*, dem stets instabilen, weil nicht zementierten Grenzbereich eines Kulturkreises ausgehen:

Dass die semiotischen Prozesse im Grenzbereich der Semiosphäre intensiver sind, hängt damit zusammen, dass in diesem Bereich ständig Einflüsse von außen eindringen. Die Grenze hat, wie gesagt, zwei Seiten, und eine davon ist immer dem äußeren Raum zugewandt. Zudem ist die Grenze der Ort einer konstitutiven Zweisprachigkeit ....

Der äußere Rand der Semiosphäre ist ein Ort des permanenten Dialogs. Gleich, ob eine Kultur im „Barbaren“ den Retter oder Feind sieht, den Repräsentanten einer gesunden Moral oder den perversen Kannibalen, sie hat es in jedem Fall mit einem Konstrukt zu tun, mit einer umgekehrten Spiegelung ihrer selbst. So mussten in der durch und durch rationalen, positivistischen europäischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zwangsläufig Vorstellungen von einem „prälogischen“ Wilden oder einem irrationalen Unterbewusstsein entstehen – einer Antisphäre außerhalb des rationalen Raums der Kultur. (Lotman, 189f.)

Wo sich aus zunächst der Stereotypisierung unterworfenen Dialogen mit zunehmender Wirkung des hermeneutischen Zirkels neue Diskurse und Praktiken originär entwickeln können, weichen zementierte Selbstbeschreibungen auf und offenbaren ein durch Fissuren und Widersprüchen durchzogenes Substrat. Diese Erkenntnis und jene, dass soziale Praktiken auch ganz anders strukturiert sein können, eröffnen die Kontingenz zur Transformation der Subjektkulturen.

## **2.7. Hegemoniale Subjektmodelle der Moderne und ihre Transformationsfaktoren**

Entsprechend verzeichnet Reckwitz in seinem historischen Überblick mehrere Übergänge von einer hegemonialen Subjektkultur zur nächsten. So ist das „moderne“ Subjekt – wie zu erwarten – keineswegs eine klar zu umreißende Entität, sondern stets im Wandel begriffen. Reckwitz erkennt drei für ihre jeweilige Phase vorherrschende und daher als hegemonial bezeichnete Subjektmodelle von den Anfängen der Moderne bis zur Gegenwart: 1. Das ‚klassische‘ Bürgertum, dessen Entstehung auch als ein möglicher Startpunkt der modernen Epoche gesetzt werden kann. 2. In den späten 1920er Jahren entstehend: Die amerikanische Angestelltenkultur der organisierten Moderne (dass der Zusatz ‚amerikanisch‘ hier von Wichtigkeit ist, wird sich noch zeigen) 3. Seit den 1970er Jahren: Das kreativ-konsumtorische Subjektmodell der postmodernen *creative class* (vgl. Reckwitz 2006, 71).

Auch ohne die noch folgende Charakterisierung der hier nur gelisteten hegemonialen Subjektkulturen der Moderne lässt bereits die Reckwitzsche Nomenklatur den hohen Grad der Diversifizierung zwischen den genannten Subjektmodellen erahnen, lassen

sich doch z.B. die Parameter *Bürger-Angestellter-kreativ* nur schwer in einen unmittelbar ersichtlichen evolutionären Zusammenhang bringen. Was geschieht also an der Schwelle von einem hegemonialen Subjektmodell zum nächsten, das die scheinbare Unvereinbarkeit der Subjektmodelle erklärbar macht? Zu erwarten sind Phasen der revolutionären Umbrüche im Bereich des Subjektes, um eine solche Entwicklung plausibel zu erklären. Auch wenn sich die Sprünge von einer Subjektkultur zur nächsten keinesfalls zufällig ergeben, so ist in den jeweiligen Transformationsphasen doch

durchgängig eine *Koinzidenz* von ästhetischen Gegenbewegungen und ihrer Version einer ‚Kulturrevolution‘ und von Paradigmenwechseln des humanwissenschaftlichen Diskurses und von Artefaktrevolutionen erforderlich gewesen. In dieser Koinzidenz treffen Prozesse der Produktion neuer Subjektformen aus allen drei kulturellen Räumen, die sich weitgehend autonom voneinander entwickelt haben, aufeinander und verstärken sich gegenseitig in der Erosion der alten und der Beeinflussung einer neuen Subjektkultur. (Reckwitz 2006, 95, Hervorhebungen im Original)

Reckwitz definiert hier also erneut eine mit dem logischen Operator „und“ konditional verbundene Dreierkonstellation „kultureller Räume“, die als Prozesse der *Destruktion* und *Konstruktion* (ohne bereits an dieser Stelle den fortlaufenden Prozess einer *Dekonstruktion* postulieren zu wollen) zusammenwirken und die anhand der gleichzeitig stattfindenden internen Paradigmenwechsel oder umstürzlerischen Tendenzen die bruchhafte Transformation von einer Subjektkultur zur nächsten erklärbar machen. Der Übersichtlichkeit halber sollen die drei Transformationsfaktoren hier nochmals kurz in ihrem Zusammenhang mit den jeweiligen Transformationsphasen skizziert werden:

Die Humanwissenschaften versteht Reckwitz als „jenes disparate Feld wissenschaftlicher Diskurse über den ‚Menschen‘, deren Grenzen sowohl zum populären als auch zum politischen Diskurs fließend sind“, und das den modernen Menschen zwar nicht notwendiger Weise erfunden, wohl aber „von der Philosophie bis zur Neurophysiologie, von der Psychologie bis zur Politischen Theorie ... einen wirkungsmächtigen, heterogenen kulturellen Raum der Definition kulturell legitimer Subjekthaftigkeit“ (Reckwitz 2006, 90) geliefert hat. Die Vielzahl der zugehörigen Disziplinen deutet bereits den heterogenen Charakter des Metafeldes ‚Humanwissenschaften‘ an. Dennoch lassen sich im Gesamtdiskurs immer wieder übergreifende Semantiken erkennen, die sich in eine bestimmte Richtung orientieren und somit „den Raum des kulturell Denkbaren transformieren“ (Reckwitz 2006, 90) und

die Entwicklung und Erhaltung eines hegemonialen Subjektmodells unterstützen. Auf die erste moderne Subjektkultur des Bürgertums wirkten insbesondere die in der Folge des 17. Jahrhunderts verbreiteten humanwissenschaftlichen Diskurse, die in den schriftlichen Programmen der Vertrags- und Vernunftphilosophie, der politischen Aufklärung und des Liberalismus, sowie in der Folge auch in Verhaltensratgebern und pädagogische Schriften ihren Ausdruck fanden.

Die Schwelle von der bürgerlichen zur organisierten Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts war hingegen von den Diskursen der nun florierenden jungen Humanwissenschaften der Psychologie und Soziologie geprägt, die den Menschen nun noch mehr ins Zentrum der Betrachtung stellten und folglich auch die Definition gelungener oder destruktiver Subjekthaftigkeit nachhaltig beeinflussten. Die dritte Transformationsphase der 1960/70er Jahre schließlich wird von einem weiteren nachhaltigen Paradigmenwechsel des humanwissenschaftlichen Feldes geprägt. Zu nennen sind hier insbesondere die

Umordnung der Psychologie von der Sozialorientierung zur konstruktivistischen Selbstorientierung des Subjekts, [der] Aufschwung einer neoliberalen Ökonomie und schließlich [die] Kulturwissenschaften mit Modellen eines wahlorientierten bzw. eines semiotischen und identitätsorientierten Subjekts. (Reckwitz 2006, 91)

Von mindestens gleichwertiger Bedeutung ist für Reckwitz neben den Humanwissenschaften der Transformationsfaktor der sich stets verändernden materiellen Kultur, die sich zu den Schwellenphasen der Subjektordnung zu „Artefaktrevolutionen“ (Reckwitz 2006, 91) steigern. Darunter ist aber keinesfalls nur das Auftreten neuer technischer Errungenschaften zu verstehen,

vielmehr stellen Artefakte eine Komponente innerhalb des Netzwerkes sozialer Praktiken dar, die deren Form beeinflussen, ohne sie zu bestimmen. ‚Technologie‘ ist nicht als ein vorsoziales, vorkulturelles Stratum zu verstehen, sondern als ein Bestandteil der sinnhaften Komplexe sozialer Praktiken, in deren Kontext sie erst Bedeutung und Verwendung finden; gleichzeitig hängen spezifische soziale Praktiken von der Existenz und Verfügung über spezifische Artefakte ab. (Reckwitz 2006, 91f.)

Als die so definierten praktikentransformierenden Artefaktrevolutionen macht Reckwitz zu den Schwellenphasen der Subjektkultur die folgenden aus: Die Subjektform der bürgerlichen Kultur wäre ohne die Voraussetzungen der ‚Gutenberg Revolution‘ wohl nicht denkbar gewesen. Insbesondere aber die beiden Transformationen des 20. Jahrhunderts wurden entscheidend von den Artefaktrevolutionen der jeweiligen Zeit

koinitiert: Zunächst wirkte um 1900 die Revolution der Transport-, Informations-, Organisations-, Produktions- und Städtebautechnologie, in den 1970ern hingegen die Auswirkungen der gerade erst in Gang gekommenen digitalen Revolution transformierend auf das jeweils hegemoniale Subjektmodell. In beiden Phasen entwickelte sich die materielle Kultur zu unmittelbar das tägliche Leben betreffenden Wirkungsfaktoren, insbesondere in den sozialen Feldern der Arbeit und der Technologien des Selbst (vgl. Reckwitz 2006, 91f.). Für die in dieser Arbeit untersuchte Subjektkultur des *Working Class Hero* sind insbesondere Einflussfaktoren der Phase zwei sowie bereits deutlich zu erkennende Ansätze der Phase drei zu erwarten.

### **2.7.1. Ästhetische Bewegungen und Identitätsformation**

Weniger selbstverständlich als die beiden erstgenannten Einflussfaktoren ist der dritte von Reckwitz erkannte Transformationsmotor, die kulturell-ästhetischen Bewegungen. Ihnen gesteht Reckwitz überraschend sogar einen besonderen, weil kreativ-dynamischen Status zu, da in den kulturell-ästhetischen Diskursen minoritäre kulturelle Gegenbewegungen der Moderne wirken, die in alteritärer Differenzkonstitution zum hegemonialen Modell stets „versuchen einen ‚neuen Menschen‘ zu imaginieren“ (Reckwitz 2006, 17) und somit überhaupt erst die diskontinuierliche Transformation der Subjektmodelle erklärbar macht. Folglich „sind diese *ästhetischen Bewegungen* nun nicht auf bloße Phänomene der Kunst als einer autonomen Sphäre zu reduzieren oder gar als anti-moderne Regression abzutun, sondern können als Subjekttransformationsbewegungen der Moderne gelesen werden“ (Reckwitz 2006, 17). Dabei wirken sie gleich in zweierlei Weise transformationsfördernd: Zum einen bieten ästhetische Diskurse über fiktionale Lebensstile und Parallelwelten alternative Subjektivitäten an, die in Konkurrenz zum gewohnten hegemonialen Subjektmodell durchaus Anziehungskraft und Innovationscharakter besitzen und darüber hinaus über die verschiedenen medialen Kanäle des ästhetischen Diskurses weite Verbreitung finden können. Zum anderen sind die ästhetischen Diskurse ein kreativer Quell neuer Sinnelemente, welche die Transformation der hegemonialen Subjektmodelle, wie sie hier genannt sind, überhaupt erst ermöglichen. Folgt man in diesem Falle Reckwitz, der die Vernachlässigung der ästhetischen Bewegungen als große Schwäche der großen Gesellschaftstheorien von Weber bis Foucault ausmacht (vgl. Reckwitz 2006, 18), dann

sind insbesondere drei zeitlich weit voneinander distanzierte ästhetische Bewegungen für die Transformation der modernen Subjektkulturen relevant:

die Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit ihrem Subjekt der expressiven Individualität, die Avantgarde-Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihrem transgressiven, grenzüberschreitenden Subjekt, die kulturrevolutionäre *counter culture* der 1960/70er Jahre, die mit dem Postmodernismus verknüpft ist, und ihr Subjekt des experimentellen Begehrens. (Reckwitz 2006, 17)

Hier erweist sich nun auch Lotmans Ansicht der dynamischen Peripherie als evident, sind die sich in den ästhetischen Diskursen entwickelnden Subjektmodelle doch gegen das Zentrum des jeweiligen Kulturkreises und das darin herrschende Subjektmodell doch zumindest opponierend, wenn nicht gar transgressiv grenzüberschreitend<sup>37</sup>, indem sie den radikalen Modernitätsanspruch ihres Subjektmodells postulieren und über das enge Feld der Kunst hinaus versuchen den realen Subjekten der Zeit ihr Modell ästhetischer Subjektivität anzutrainieren. Die neuen Subjektkulturen definieren sich dabei durchgängig in alteritärer Abgrenzung zu den jeweiligen dominanten Subjektmodellen und richten sich insbesondere gegen die stets immanenten Brüche dieser hegemonialen Subjektkultur. Dabei erwachsen die opponierenden ästhetischen Bewegungen meist aus eben jenen Milieu-Formationen, gegen deren Subjektmodell in der Folge revoltiert wird. Der sich wiederholende Prozess der Aufdeckung innerer Fissuren, Widersprüchlichkeiten und Hybriditäten darf dabei aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die ästhetischen Subjektkulturen der Modern ebenso hybrid, heterogen und von logischen Brüchen durchzogen sind (Reckwitz 2006, 93ff.).

Diese inhärenten Brüche machen jedes hegemoniale oder periphere Subjektmodell *per se* instabil und angreifbar für opponierende Strukturen und implantieren jeder Subjektkultur somit schon die Kontingenz ihres eigenen Scheiterns, ihrer unabdingbaren historischen Endlichkeit. Entsprechend konstatiert Reckwitz: „Der

---

<sup>37</sup> Vgl. Lotman, S. 178: „Die Bereiche der Semiosphäre, die im Zentrum des kulturellen Raums liegen und die Ebene der Selbstbeschreibung erreichen, werden dadurch straff organisiert und beginnen sich selbst zu regulieren. Gleichzeitig verlieren sie aber ihren dynamischen Charakter, sie erschöpfen ihren Vorrat an Unbestimmtheit und werden starr und entwicklungsunfähig. An der Peripherie – je weiter vom Zentrum, desto deutlicher – wird das Verhältnis zwischen der semiotischen Praxis und der ihr aufgezwungenen Norm immer konfliktrichtiger. Die normgerechten Texte hängen ohne reales semiotisches Umfeld in der Luft, und die Werke, die aus der realen semiotischen Umgebung hervorgehen, treten in den Widerspruch zu der künstlerischen Norm. Dies ist das Gebiet der semiotischen Dynamik. Hier entsteht ein Spannungsfeld, in dem künftige Sprachen sich entwickeln. So ist seit langem bekannt, dass periphere Genres in der Kunst revolutionärer sind als solche, die im Zentrum einer Kultur stehen, ein hohes Prestige genießen und bei den Zeitgenossen als Kunst *par excellence* gelten.“



kulturelle Wandel der dominanten Subjektkulturen in der Moderne stellt sich dann als immer neuer, konflikthafter Prozess der Öffnung, Schließung und erneuten Öffnung von Kontingenz dar“ (Reckwitz 2006, 73). Im Zusammenhang mit der Öffnung von Kontingenz erweist sich erst die volle Wirkungskraft des Transformationsfaktors ästhetischer Diskurse, sind es doch genau jene, die – im Gegensatz zu den Einflussfaktoren materielle Kultur und humanwissenschaftliche Diskurse – offensiv eine neue *angemessene* Form des Subjekts postulieren, die stets auf die bisher dominierende Subjektkultur kritisch angewandt wird, „die als Ausübung von Zwang repräsentiert und mit der Kontingenzforderung konfrontiert wird, dass sie dem Subjekt die Möglichkeit nehme, auch ‚ganz anders‘ zu sein“ (Reckwitz 2006, 78). Die Kontingenzforderung besteht dann darin, die restriktiven „Regularien des allgemeinen Verhaltens, des Wirtschaftens, des Politischen, des Glaubens, des Intellektuellen, des Künstlerischen etc.“ (Reckwitz 2006, 78) für neue Praktiken zu öffnen. Diese Kontingenzöffnung erfordert jedes Mal – paradoxer wie notwendigerweise – die folgende Schließung der möglichen Formen des Subjekts, soll die neue Subjektkultur doch als die einzig wahre und verbindliche installiert werden.

Hier zeigt sich eine m.E. grundlegende Eigenschaft des menschlichen Bewusstseins: Kontingenz ist für Veränderungen zwar notwendig, Kontingenzbeständigkeit allerdings ein unerwünschter Zustand; Verbindlichkeit und der daran geknüpfte *Glaube* an Wahrheit und Unhintergebarkeit sind offensichtlich nicht minder essentiell, um das eigene (Subjekt-)Sein mit einem Sinn auszustatten. Auch die soziale Entwicklung Großbritanniens nach dem zweiten Weltkrieg wird die Öffnungs- und Schließungsmechanismen sozialer Kontingenz nochmals belegen.

Auch wenn in den wenigsten Fällen das durch die ästhetischen Bewegungen postulierte Subjekt in seiner Gesamtheit das neue hegemoniale Subjektmodell ausmacht (dies wäre aufgrund des Einflusses der beiden parallel wirkenden Transformationsfaktoren auch gar nicht zu erwarten), so beeinflusst es den Transformationsprozess doch insbesondere in der Phase der Kontingenzöffnung nachhaltig. Bei einmal geöffneter Kontingenz können auch aus anderen Bereichen Subjektparameter in die neu entstehende hegemoniale Subjektkultur einfließen, bis es letztlich zur neuerlichen Schließung bzw. zur *Invisibilisierung* der Kontingenz kommt, bei der die neue Subjektform „als ‚universaler Horizont‘ präsentiert wird, als Verkörperung einer allgemeingültigen, notwendigen, ‚natürlichen‘, ‚normalen‘ Subjektivität“ (Reckwitz 2006, 80). Die hier dargestellten Mechanismen der

Kontingenzöffnung und -invisibilisierung sowie der Universalisierung wirken natürlich nicht nur an den Schwellen von einer hegemonialen Subjektkultur zur nächsten, sondern immer dann, wenn eine neue Subjektkultur als die einzig wahre ausgerufen wird; in vielen Fällen, wenn aufgrund fehlender Faktoren nicht genügend Transformationsenergie zustande kommt, bleibt es allerdings beim bloßen Versuch.

### 2.7.2. Hegemoniale und non-hegemoniale Subjektkulturen

Ist es nun also gegeben, dass nicht-hegemoniale Subjektmodelle gegen die widersprüchliche und restriktive hegemoniale Subjektform nicht immer erfolgreich aufbegehren – immerhin ist für eine erfolgreiche Transformation die Koinzidenz der drei hier erläuterten Faktoren erforderlich –, so ist ein großer Pool an nicht-hegemonialen Subjektmodellen zu erwarten, die im Schatten des großen hegemonialen Modells ihr Dasein fristen. Dieses Phänomen hat vor Reckwitz bereits Raymond Williams erkannt, nach dem es in einem Kulturkreis stets zur Ausbildung von *dominant*, *residual* und *emergent cultures* kommt.<sup>38</sup> Andreas Reckwitz implementiert diese Williamsschen Grundlagen wie folgt in seine umfassende Theorie der Subjektkulturen:<sup>39</sup>

Die Moderne ist demnach geprägt durch die simultane Existenz unterschiedlicher ‚Lebensformen‘ (auch ‚kulturelle Klassen‘ oder ‚Milieuformationen‘ genannt), innerhalb derer die teilnehmenden Individuen gängiger Weise mit ähnlichen ökonomischen wie auch kulturellen ‚Ressourcen‘ ausgestattet sind und die als Gemeinschaft ein lebensformspezifisches ‚othering‘ eines anderen, stereotypisierten und der jeweiligen Lebensform fremden Subjekts betreibt. Diese Differenzmarkierung dient gleichzeitig zur Ausbildung der eigenen gruppen- und subjektspezifischen Identität, deren Annahme und Nichtannahme die lebensweltlichen Individuen in eine ‚ingroup‘ und eine ‚outgroup‘ teilen. Auch wenn die kulturtheoretische Tradition den Zugang zu materiellen Ressourcen immer wieder als den Hauptfaktor der Ausbildung von ‚Klassen‘ oder ‚Schichten‘ postuliert hat, betont Reckwitz, dass die ungleiche, hierarchische gesellschaftliche Anordnung der an einem Sozialkreis beteiligten ‚Lebensformen‘ primär nicht auf deren Ressourcenverfügung fußt, sondern auf dem

---

<sup>38</sup> Vgl. Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, S. 121 ff.

<sup>39</sup> Zum folgenden vgl. Reckwitz 2006, S. 68ff.

Einfluss der in der jeweiligen Lebensform vertretenen Subjektkultur; sprich: „inwiefern ihr Subjektmodell über den engeren Kreis des eigenen Milieus hinaus Einfluss auszuüben vermag“ (Reckwitz 2006, 69).

Dominante Subjektmodelle werden so zu Repräsentanten *hegemonialer* Lebensformen, während andere Subjektkulturen subhegemoniale, nicht-hegemoniale oder gar anti-hegemoniale Positionen innerhalb des hierarchischen Lebensformgefüges einnehmen. *Hegemoniale* Subjektkulturen der Moderne treten mit dem Anspruch eines ‚universalen Horizonts‘ auf, verstehen sich „als Verkörperung ‚des‘ allgemeinen Subjekts mit den Merkmalen avancierter Modernität, als Ausdruck eines letztlich verbindlichen, von jedem Einzelnen anzustrebenden Subjektmodells“ (Reckwitz 2006, 70). Oftmals von einer zahlenmäßig minoritär zu bewertenden Lebensform findet das postulierte Subjektmodell über die Grenzen des Ausgangsmilieus hinaus Wirkung und manifestiert sich schließlich in institutionell gestützten sozialen Praktiken aller systemischen Bereiche, u.a. im Rechtssystem, der Organisation des Wirtschaftssystems und des Bildungssystems. Begleitet wird diese recht ‚rational‘ anmutende Manifestation des hegemonialen Subjektmodells durch das damit verknüpfte und bereits in Kapitel 2.5.1 erläuterte ‚*passionate attachment*‘: Das hegemoniale Subjektmodell wird demnach ein auch emotional erstrebenswerter Zustand gelungener Subjekthaftigkeit, „zum Ausdruck eines attraktiven, als Ideal-Ich perzipierten Subjektmodells, welches jenseits eines einzelnen Milieus als solches erkannt wird“ (Reckwitz 2006, S. 70).

Als Stütze der jeweils hegemonialen Subjektkultur erkennt Reckwitz jene Subjektkulturen, „die sich zwar vom dominanten Modell unterscheiden lassen, jedoch stark unter ihrem Einfluss stehen“ (Reckwitz 2006, S. 71). Diese bezeichnet er als *subhegemoniale* Subjektkulturen, da sie grundlegende Elemente der dominanten Kultur zwar einerseits zitieren, diese aber andererseits auch in unberechenbarer Weise modifizieren können. Als nachvollziehbares Beispiel nennt Reckwitz das Verhältnis des Kleinbürgertums zum Bürgertum im 19. Jahrhundert.

*Nicht-hegemoniale* Subjektkulturen hingegen werden durch weitestgehend autonome Codes und Praktiken geprägt und strukturiert. Sie definieren sich in relativer, wenn auch niemals absoluter Distanz zur hegemonialen Subjektkultur, ohne dabei selbst nach Hegemonie zu streben. Reckwitz‘ Beispiel der subproletarischen Milieus, die seines Erachtens in der postmodernen Kultur diese Position einer nicht-hegemonialen Kultur einnehmen, wird in der vorliegenden Arbeit noch zu diskutieren sein.

Von besonderer Wichtigkeit sind für Reckwitz allerdings die *anti-hegemonialen* Subjektmodelle, die sich in ihren Codes, Praktiken und Subjektentwürfen deutlich von jenen der hegemonialen Kultur abgrenzen, diese gar in alteritärer Abgrenzung strukturieren. Sie sind letztendlich die Keimzelle der Transformation der Subjektkulturen, treten sie doch mit dem Anspruch auf, das hegemoniale Modell zu delegitimieren und selbst die ‚authentische‘ Form des menschlichen Subjekts zu repräsentieren:

Diese Lebensformen nehmen regelmäßig die Form von kulturellen Bewegungen an, die sich in ihrer Struktur von kulturellen Milieus unterscheiden.... [Dabei] weist das Konzept der kulturellen Bewegung darauf hin, dass es sich hier weniger um ressourcenorientierte Protestbewegungen handelt, als um den Versuch, der dominanten Kultur widersprechende Sinnmuster, alternative Identitäten und Subjektaktivitäten auszubilden. *Kulturelle Bewegungen* sind Identitätsbewegungen, sie sind *Subjekttransformationsbewegungen*. (Reckwitz 2006, S. 72, Hervorhebungen im Original)

Als bedeutsamste Beispiele dieser kulturellen Ausprägung nennt Reckwitz in westlichen Gesellschaften die politisch konträr motivierten, durchaus aber entscheidende Analogien aufweisenden Bewegungen des Faschismus und Sozialismus für den Zeitraum des 20. Jahrhunderts. Für die beiden Enden des 19. und 20. Jahrhunderts allerdings diagnostiziert er das Auftreten christlich-fundamentalistischer Bewegungen, die allesamt den wahren und authentischen Menschen propagieren.

Wie es zum Übergang von einer hegemonialen Subjektkultur zur nächsten kommt, wurde bereits ausführlich dargelegt. Die Geschichte der Lebensformen zeigt, dass eine ehemals hegemoniale Subjektkultur – eine ‚residual culture‘ im Sinne Williams‘ – nach ihrer Ablösung nicht einfach aufhört zu existieren, sondern vom Zentrum der – um es mit Lotman zu sagen – *Semiosphäre* mehr und mehr an deren Peripherie wandert, um dort als ein Sinnreservoir an Praktiken und Codes für künftige kulturelle Transformationen bereitzustehen (vgl. Lotman, 178f.). Lotman erkennt hier einen Kreislauf an kulturellen Sinnressourcen, wonach hegemoniale, also zentrale Codes und Praktiken in Form von Selbstbeschreibungen und institutioneller Stützung straff organisiert und reguliert werden. Dabei verlieren diese Subjektkulturen aber ihren dynamischen Charakter, „sie erschöpfen ihren Vorrat an Unbestimmtheit und werden starr und entwicklungsunfähig“ (Lotman, 178). Je weiter vom kulturellen semiosphärischen Zentrum entfernt, desto deutlicher tritt das Missverhältnis zwischen

der manifestierten starren Norm und der sich weiterentwickelnden kulturellen Praxis zutage:

Die normgerechten Texte hängen ohne reales semiotisches Umfeld in der Luft, und die Werke, die aus der realen semiotischen Umgebung hervorgehen, treten in den Widerspruch zu der künstlerischen Norm. Dies ist das Gebiet der semiotischen Dynamik. Hier entsteht ein Spannungsfeld, in dem künftige Sprachen sich entwickeln. So ist seit langem bekannt, dass periphere Genres in der Kunst revolutionärer sind als solche, die im Zentrum einer Kultur stehen, ein hohes Prestige genießen und bei den Zeitgenossen als Kunst *par excellence* gelten. (Lotman, 178)<sup>40</sup>

Was Lotman hier etwas ungenau in Hinblick auf die allgemeine sprachliche Phänomene sowie spezifische künstlerische Ausformungen formuliert, ist eins zu eins auf kulturelle Praktiken und Codes zu übertragen und inkludiert doch auch Reckwitz' Theorie, das ästhetische Bewegungen einen entscheidenden Faktor im Prozess der Subjektkulturtransformationen darstellen. So formuliert Lotman für die ästhetische Bewegung der *Avantgarde* weiter:

Nach einer Phase der „Revolte an der Peripherie“ wurde sie zu einem zentralen Phänomen, das der Epoche seine Gesetze diktierte und auf die gesamte Semiosphäre abfärbte, um dann faktisch zu erstarren und zum Gegenstand intensiver Theoriebildung auf der metakulturellen Ebene zu werden. ... Die durch solche Situationen intensivierte semiotische Aktivität führt zur beschleunigten „Reifung“ peripherer Zentren, die dann ihre eigene Metabeschreibung entwickeln. Diese können ihrerseits Anspruch auf den Platz der universalen Struktur zur Metabeschreibung der gesamten Semiosphäre erheben. In der Geschichte der Kultur kommen derlei Konkurrenzverhältnisse immer wieder vor.“ (Lotman, 178f.)

Ästhetische Diskurse haben folglich die Macht zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Unterstützt durch Artefaktrevolutionen und humanwissenschaftliche Diskurse können ästhetische Bewegungen die Transformation der hegemonialen Subjektkultur auslösen. Der Anspruch der universalen Gültigkeit bedingt allerdings das Moment der Selbstbeschreibung und Institutionalisierung, das wiederum den Verlust der zur Anpassung befähigenden Dynamik und damit den Keim des eigenen Scheiterns bereits wieder in sich trägt.

Es wird bereits erkennbar, dass auch die Subjektform des *Working Class Hero* eine ist, die an der potentiell dynamischen Peripherie eines Kulturkreises entstand und durch die medial erzeugte ästhetische Bewegung der *Angry Young Men*

---

<sup>40</sup> Bei der Feststellung, dass die Peripherie dynamischer sei als das Zentrum beruft er sich auf Uspenskij, Boris: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, S. 176-178.

milieuübergreifende Aufmerksamkeit erlangen konnte. Unterstützt wurde das Subjektmodell außerdem durch eine Veränderung der humanwissenschaftlichen Diskurse und die konsumtorischen Artefaktrevolution der 1950er Jahre, die eine grundlegende Veränderung der Arbeits-, Lebens- und Freizeitpraktiken ganzer Gesellschaften einleitete. Der Tatsache, dass der *Working Class Hero* zwar zu einer erfolgreichen, nicht jedoch hegemonialen Subjektform wurde, ist es vielleicht sogar geschuldet, dass er bis in die heutige Zeit ein beachtliches Wirkungspotential besitzt: Erkennt man nämlich mit Lotman, dass der Hegemonialität einer Subjektkultur das eigene Scheitern bereits innewohnt, ist es dem Überleben eines Subjektmodells wohl nicht hinderlich, ein non-hegemoniales Dasein zu fristen. Bevor nun mit einer Untersuchung des *Working Class Hero* entlang der Reckwitzschen Theoriegrundlage begonnen werden kann, müssen zunächst sämtliche Transformationsfaktoren der Zeit genauer beleuchtet werden. Dies verlangt allerdings zunächst nach einer genauen Analyse des kulturhistorischen Hintergrunds Großbritanniens nach dem zweiten Weltkrieg.

### 3. Historio-kultureller Überblick: Großbritannien in den 1950er Jahren

All are united like one great family; all are standing together, helping each other, taking their share and doing their work, some at the front, some under the sea or on the sea in all weathers, some in the air, some in the coal mines, great numbers in the shops, some in the homes, all doing their bit.<sup>41</sup>

Mit diesen Worten beschwor Prime Minister Winston Churchill 1942 jene legendäre Einheit des Volkes, die weithin als die Grundlage des erfolgreichen *Battle of Britain* der Jahre 1940/41 gesehen werden und das britische Volk auch durch die noch bevorstehenden Kriegserfahrungen tragen sollte. Und tatsächlich wurden die Kriegsjahre von vielen Zeitzeugen als „the brief period when the English people felt that they were a truly democratic community“<sup>42</sup> wahrgenommen. Die von Churchill beschworene Einheit und die damit verbundene gefühlte Überwindung der traditionellen britischen Klassengrenzen führten 1945 schließlich zu Churchills Ersetzung durch Clement Attlee als neuem Premierminister. Attlees Labour Party gewann die *General Election* mit der größten Mehrheit ihrer Wahlgeschichte.<sup>43</sup> Dieser Wahlsieg drückte einerseits den Wunsch eines Großteils der Bevölkerung aus, die überfällige Veränderung der hierarchischen Klassengesellschaft vorzunehmen und war gleichzeitig ein Zeichen des landesweiten Optimismus, in dem ein Neuanfang möglich und das sozialistische Ideal der klassenlosen Gesellschaft zum Greifen nah zu sein schien.<sup>44</sup> Die Einrichtung des *welfare state* mit der Ausweitung des sozialen Netzes bestehend aus *National Insurance*, *National Assistance* und *National Health Service* nährten die aus heutiger Sicht überzogene (vgl. Sinfield, 307) sozialistische Hoffnung „that now all the people were to share in those good things that the upper classes had generally secured to themselves.“ (Sinfield, 44f.) Der bereits 1944 umgesetzte *Butler Education Act* garantierte zudem allen Staatsbürgern das Recht auf eine kostenfreie Schulausbildung in der Sekundarstufe und somit die Grundlage für einen höheren Bildungsweg und wurde auch rückblickend als „a great advance towards a unified modern society“<sup>45</sup> angesehen.

---

<sup>41</sup> Churchill, Winston S.: *The End of the Beginning: War speeches*. Hg. Wade, Charles. London: Cassell, 1943, S. 245. Vgl. auch Sinfield, S. 4.

<sup>42</sup> Calder, Angus: *The People's War*. St Albans: Granada, 1969, S. 400.

<sup>43</sup> Vgl. Laing, Stuart: *Representations of Working-Class Life 1957-1964*. London: Macmillan, 1986, S. 5.

<sup>44</sup> Seeber, Hans Ulrich, u.a.: „Die Zeit nach 1945.“ In: Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Englische Literaturgeschichte*. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999, S. 381.

<sup>45</sup> Hopkins, Harry: *The New Look*. London: Secker and Warburg, 1963, S. 143.

Der ökonomische Boom der Nachkriegsjahre und der frühen 1950er machten Großbritannien außerdem zeitweise zu einer wohlhabenden Nation<sup>46</sup>, so dass 1955 sogar der *Daily Express* jubilierte: „British people never had it so good. Shops are fuller than ever ... higher pay packets, lower taxes, full shops and nice new homes.“<sup>47</sup> Zudem konstatierte Charles Curran im Juni 1956, dass – dank der Reformierung des Bildungssystems – „Britain, in fact, is now very close to the point where it will be true to say that there is a general correlation between social status and mental ability.“<sup>48</sup> Trotz des guten Starts der Nachkriegszeit erkennt Alan Sinfield rückblickend, dass „in many ways the 1950s were an anxious, reactionary time, but from the middle of the decade fundamental economic difficulties and social dissatisfactions became apparent“ (Sinfield, 4).

Nicht zu unterschätzen sind in dieser Gemengelage auch die Auswirkungen der endgültigen Ablösung Großbritanniens als einer globalen Supermacht, der bereits im April 1949 in der Umwandlung des Empires in eine lockere Assoziation unabhängiger Staaten Rechnung getragen wurde und die im Zuge der Suezkrise von 1956 weltweit offenbar werden sollte. Während die politische Realität sich mit der neuen Rolle als europäischer Staat mit begrenzten Ressourcen und unzureichender wirtschaftlicher Leistungsfähigkeit befassen musste, blieb das Selbstverständnis der führenden Schichten mit der Selbstwahrnehmung als *empire* behaftet und verhinderte mit dieser reaktionären Haltung auch die ursprünglich angestrebte Überwindung der gesellschaftlichen Klassengrenzen. Herausgefordert wurde die traditionelle britische Selbstwahrnehmung außerdem durch die transkulturell wirksame, also nicht nationalspezifische artefaktbasierte Revolution zur Massen-, Konsum- und Mediengesellschaft, die einer Fülle neuer Moden, Diskurse und Subjektmodelle den Boden bereiten sollten (Seeber, 352). In diesem neu entstehenden Spannungsfeld liegt die Grundlage des Subjektmodells des *Working Class Hero*, weshalb die historischen Hintergründe seiner Entstehung nun anhand der Reckwitzschen Transformationskategorien genauer beleuchtet werden sollen.

---

<sup>46</sup> Auch wenn Großbritannien – insbesondere gegenüber der USA – weiterhin eine Schuldnation war und dem ökonomischen Wachstum anderer Nationen wie Frankreich, Deutschland, Italien und Japan hinterher hinkte. Vgl. Bogdanor, Vernon, und Skidelsky, Robert (Hg.): *The Age of Affluence, 1951-1964*. London: Macmillan, 1970, S. 57, Sinfield, S. 95, 105.

<sup>47</sup> Immirzi, L., Smith, A., Blackwell, T.: *The Popular Press and Social Change, 1945-65*. Unpublished report for the Rowntree Trust, University of Birmingham, S. 5:10, zitiert aus Laing, S. 11.

<sup>48</sup> Curran, Charles: „The Passing of the Tribunes.“ *Encounter*. Juni 1956, S. 21.



### **3.1. Transformationsfaktoren der Subjektkultur in den 1950er Jahren**

Auch wenn Reckwitz die drei Transformationsfaktoren der humanwissenschaftlichen Diskurse, der materiellen Kultur und der ästhetischen Bewegungen in erster Linie zum Nachweis von Übergängen von einer hegemonialen Subjektkultur zur nächsten anwendet, so eignen sich diese Faktoren doch auch zur Untersuchung der Entstehung und des Aufstieges einer neuen Subjektkultur, ohne dass bereits davon ausgegangen werden muss, dass es sich bei dieser um eine potentiell hegemoniale handelt. Die nachfolgenden Kapitel sollten daher die kulturhistorischen Hintergründe der hier untersuchten 1950er Jahre nicht entlang einer chronologischen Zeitachse sortieren, sondern anhand der nun als subjektkulturbildenden Transformationsfaktoren eine strukturell-kategoriale Schärfung erhalten, um die Herausbildung einer neuen Subjektkultur besser nachvollziehen zu können. Von der bisherigen Reihenfolge abweichend soll mit einer Untersuchung der materiellen Kultur begonnen werden, da die hier stattfindenden Artefaktrevolutionen in vielen Fällen die Grundlage für die Reaktionen der humanwissenschaftlichen Diskurse und ästhetischen Bewegungen bilden.

#### **3.1.1. Vom Krieg zum Konsum: Artefaktrevolutionen Mitte des 20. Jahrhunderts**

Beim Übergang von der bürgerlichen Subjektkultur des 19. Jahrhunderts zur Angestelltensubjektkultur des 20. Jahrhunderts macht Reckwitz weitreichende Artefaktrevolutionen geltend, die über mehrere kulturelle Felder und über einen langen Zeitraum hinweg erst ihre volle Wirkung entfalten. So sind die Grundlagen der von ihm angeführten Revolutionen der Verkehrstechnologien (Eisenbahn, Automobil, Dampfschiff und Flugzeug), der audiovisuellen Medien (Telegraph, Phonograph, Film, Telefon, Radio, Fernsehen) und der Umstellung von mechanischer auf elektrische Produktion in den Fabriken und Bergwerken zwar bereits um die Jahrhundertwende gelegt, ihre volle gesellschaftstransformierende Wirkungskraft entfalten sie aber erst Mitte des 20. Jahrhunderts. Dann erst sind sämtliche Artefaktcluster optimal auf ihre wie auch immer ausgeprägte Relation zum modernen Phänomen der ‚Masse‘ justiert (Reckwitz 2006, 277): Die neuen Verkehrstechnologien dienen nun nicht mehr nur der Bewegung oder des Transports von menschlichen und gegenständlichen Massen, sie

werden insbesondere in den Luftangriffen des zweiten Weltkriegs auch zur Vernichtung von Massen eingesetzt.

Die theoretischen Diskurse zu Beginn des 20. Jahrhunderts reagieren selbstverständlich zeitnah auf das neue Phänomen und versuchen es terminologisch wie semantisch in den Griff zu bekommen. Trotz der Beiträge wichtiger Sozialtheoretiker wie Simmel, Michels, Geiger und Freud konstatieren Manfred Faßler und Wulf Halbach:

Die großen theoretischen Debatten Anfang des 20. Jh. bezogen sich auf die Fragen, als was denn die großen Gruppen zu verstehen seien, die als unqualifizierte Industriearbeiterinnen und Industriearbeiter, als Landproletariat, als städtische Arme usw. Ballungszentren bevölkerten? Neben den Begriffen der Klasse, mit denen noch spezifische integrative Kulturen verbunden wurden, wurde der Begriff der „Masse“ eingeführt. Er wurde gleichlautend den Worten der Massenproduktion, des Massenkonsums, der Massenware gebildet. Unklar war und ist bis heute, was denn eine unbegrenzbare soziale Gruppe als „Masse“ sei, was soziale Massen zusammenhielt oder welche Bedeutung sie im Gefüge der sozialen Systeme haben.<sup>49</sup>

Obwohl die neue entdeckte Masse in ihrer diffusen Gestalt und immensen Größe auch Angst- und Bedrohungsszenarien für Zivilisation und Kultur auslösen, wird sie doch schon bald als Adressat von Botschaften verstanden, die nunmehr rezeptionsspezifisch aufbereitet werden müssen und daher eines speziellen Vermittlungsmodus bedürfen. Die moderne *Massenkommunikation* ist geboren:

Die Verbindung von *Masse und Nachricht* tauchte zuerst im Ersten Weltkrieg auf, in dessen Verlauf über die nationalistische Propaganda vor allem von Deutschland und England das Weltnachrichtenkartell vom 1.2.1870 unterlaufen wurde. Jeder Staat, jedes Militär entdeckte seine „Masse“. Der Bedarf an journalistisch-professioneller Verteilung politisch-militärischer Legitimation wuchs in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh.s. Medien wurden als Teil der instrumentalen Politik bestätigt. Zugleich vertieften sich vor allem in den USA und Deutschland die Interessen der *Massenkommunikation*. (Faßler und Halbach, 39)

In unmittelbarer Folge entdeckten Industrie und Handel auch die kommerziellen Möglichkeiten der Massenkommunikation: Nicht nur Nachrichten, auch Bedürfnisse können über die neuen Kanäle transportiert und geweckt werden. So wird vor allem die Automobilindustrie zu Beginn des 20. Jahrhunderts (nach der Vorherrschaft der Eisenbahn, dem Elektro- und dem Ingenieurwesen) nicht nur federführend in der Ingenieurtechnik (vgl. Seeber, 338), sie entwickelt über ihre neu eingerichteten

---

<sup>49</sup> Faßler, Manfred, und Halbach, Wulf (Hg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink UTB, 1998, S.38.

Kommunikationskanäle (,Werbung‘) einen bis heute anhaltenden ‚Massen-appeal‘, der zwar bereits im Jahr 1908 mit Fords T-Modellen initiiert, aber erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts mit einem entsprechenden Massenmarkt befriedigt werden konnte. Voraussetzung für Massen-appeal wie auch Massenvernichtung bildet zweifelsohne weiterhin die neuen Organisationsformen kapitalistischer Unternehmen mit der Einführung eines ‚scientific management‘ zur entscheidenden Beschleunigung von Arbeitsprozessen der Warenproduktion, so dass die massenhafte Erzeugung von Gütern zur kriegerischen und/oder kommerziellen Nutzung überhaupt erst möglich wird. Arbeitende Massen, die bereits vorher in ihren Abläufen organisiert werden mussten und sich zum eigenen Schutz in Gewerkschaften selbst organisierten, werden vom *scientific management* nunmehr eben auch als potentielle Konsumenten des neuen Marktes an Massengütern gesehen. Die entsprechende finanzielle Ausstattung im England der Nachkriegszeit macht sie zu aktiven Teilnehmern am Massenkonsum; der Voraussetzung für die Wahrnehmung „that now all the people were to share in those good things that the upper classes had generally secured to themselves“ (Sinfield, 44f.).

Der einflussreiche Medienwissenschaftler und Historiker James Curran erkennt ebenfalls den Wohlstand der Nachkriegsgesellschaft und macht als zentrales Element die neuen elektronischen Medien aus:

Post-war affluence was measured in consumer durables. Cars, refrigerators and washing machines made it easier to do what had always been done. Television changed people's social life and habits. Commercial television was believed to alter their aspirations and values as well. In the late 1950s and early 1960s television was central to a debate about supposed changes in the British class structure. The growth of a mass television audience and the setting up of a commercial service were seen as agents of a revolution that was eroding class distinction and increasing social mobility.<sup>50</sup>

Die neuen, über den Massenkonsum gesellschaftsübergreifend verfügbaren audiovisuellen Massenmedien ermöglichen nicht nur die Verbreitung von Informationen und tragen damit zur Organisation der gesellschaftlichen Masse bei, sie eröffnen – in Form von Kino und Fernsehen – auch einen visuellen Raum der gegenseitigen Wahrnehmung und des imaginativen Vergleiches; ein Raum, in dem sich audiovisuell vortrefflich milieuübergreifende Begehrlichkeiten für immer neue Konsumgüter wecken lassen und der sich zur gesellschaftsweiten Formierung von Praktiken und Verhaltensweisen eignet, bis hin zu potentiell revolutionären

---

<sup>50</sup> Curran, James, Seaton, Jean: *Power Without Responsibility. Press, Broadcasting and the Internet in Britain*. 7. Auflage. Abingdon: Routledge, 2010, S. 164.

gesellschaftsverändernden Auswirkungen.<sup>51</sup> Auch wenn diesen stets das Potential unintendierter Nebenwirkungen inhärent bleiben sollte. So schließt Curran seine Beobachtung der Zeit wenig überraschend: „Television has more often been seen as a destructive than as a creative force. In the 1950s many regarded it as a threat to traditional ways of life, and hence to the basis of traditional political loyalties” (Curran 2010, 164).

Aufgrund ihrer katalysierenden Wirkung vor allem in Hinblick auf die Entwicklung und nachhaltige Beeinflussung von Kulturen und Subjektmodellen soll hier die Entwicklung der modernen „Massenmedien“ ein wenig detaillierter gezeichnet werden. Manfred Faßler und Wulf Halbach bestätigen Andreas Reckwitz‘ These, dass mit dem Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert die materiellen und ideologischen Voraussetzungen einer medialen Artefaktrevolution gegeben waren: Die allmähliche Durchdringung der Industrienationen durch die angewandte Elektrizität mündet in der Etablierung einer *Elektrosphäre*, die sich nicht nur nachhaltig auf die Ausbildung sämtlicher Telemedien auswirkt, sondern auch die Grundlage für die Etablierung einer neuen *Mediosphäre* bildet (Faßler und Halbach, 38). Die kulturweite Durchdringung der Mediosphäre macht moderne und traditionelle Medien gleichermaßen zu *Massenmedien*, die zum Ziel der *Massenkommunikation*<sup>52</sup> – im weitesten Sinne – eingesetzt werden können:

Mit ihr [der Massenkommunikation] etablierte sich Medienwirkungsforschung. Ihre Grundidee bildete ein „Ömnipotenzmodell“ (sic!), d.h. der Gedanke, „Medien“ (hier: die Verbindung von Nachrichteninteresse, Manipulationsabsicht und Verbreitungsgrad und fragloser Übernahme des Gesendeten) könnten direkt Meinungen und Haltungen erzeugen; es war eine Ausprägung des stimulus-response-Konzeptes des Behaviorismus. In Deutschland wurde dies radikalisiert durch nationalsozialistische Propaganda und durch Kriegspropaganda. (Faßler und Halbach, 39)

---

<sup>51</sup> Vgl. Reckwitz 2006, 277f. und Galbraith, J.K.: *The Affluent Society*. Harmondsworth: Penguin, 1963, S. 124, 134-37.

<sup>52</sup> Zur Problematisierung der Begriffe *Massenmedien* und *Massenkommunikation* vgl. Faßler und Halbach, S. 38ff.: So konstatieren sie u. a., dass die Vorzeichen zu Beginn der ersten umfangreichen Mediendiskussion zu Beginn des 20. Jahrhunderts – Krieg, Propaganda und Massenlenkung – einen entspannten Diskurs bereits nachhaltig belasteten und bis heute erschweren: „Die historische Entstehung des Wortes ‚Massenmedien‘, das heute immer wieder verwendet wird, um einen großen Verbreitungsgrad inhaltlich identischer Nachrichten zu kennzeichnen, ist also kritisch zu bedenken. Vor allem aus zwei Gründen: zum einen werden Medien wie Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen über die Auflagenhöhe oder die potentiellen Empfängergeräte quantitativ zu ‚Massenmedien‘ gemacht. Dadurch entfällt eine detailreiche Betrachtung der verwendeten Medialität. Zugleich wird so getan, als gäbe es noch mediale Bereiche, die, wenn nicht der Kommerzialisierung entzogen, so doch nicht an ‚Masse‘ (als unklar strukturierte, aber weitgehend ungebildete Bevölkerungsgruppe) gerichtet und nicht Masse (im Sinne einer inhaltlichen Ödnis) seien“ (Faßler und Halbach, 40).

An dieser Stelle ist eine kurze Reflexion angebracht, ob Massenkommunikation in der hier beschriebenen generalisierten Form nicht vor allem in meist temporären Gesellschaftssystemen funktioniert, in denen sich eine Gesellschaft selbst als ‚Masse‘ im Sinne einer einheitlichen Gemeinschaft mit eindeutiger, klar abgrenzbarer Identität begreift. Folgt man hier den vorangegangenen Überlegungen zur Identitätsbildung durch alteritäre Abgrenzung von einem konstitutiven Außen, so erscheint eine solche Konstellation insbesondere dann gegeben, wenn sich die jeweilige Masse gegenüber einer alteritären Entität abgrenzen kann. Dies scheint sowohl im von Faßler und Halbach als Beispiel angeführten Nazideutschland (Abgrenzung gegen den Rest der nichtfaschistischen Welt) wie auch – in dieser Untersuchung von besonderer Bedeutung – im Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsgroßbritannien (Abgrenzung gegen den Kriegsfeind Nazideutschland und weitere *empire*-gefährdende Einflüsse von außerhalb) gegeben zu sein. Fehlt – etwa in Friedenszeiten – der alteritäre Gegenpart, setzen eine gesellschaftliche Diversifizierung ein, die den von Norbert Elias spezifizierten und im späteren Kapitel 3.1.4 herausgearbeiteten gesellschaftsinternen Abgrenzungsmechanismen folgen. Diese haben eine gesellschaftliche Stratifizierung zur Folge und erfordern dementsprechend – aus Sicht der Medienindustrie – eine Spezifizierung des medialen Zugangs zu den sich herausbildenden Lebensformen und Klassen.<sup>53</sup> Die damit eihergehende Wirkungsmacht – ob zielgruppenspezifisch pointiert oder nicht – ist bis heute der Initiator immer neuer medialer Kanäle zur Gewinnung und/oder Beeinflussung möglichst großer Rezipientenschichten, vom intim-privaten bis zum gesellschaftspolitischen Bereich.<sup>54</sup>

Es wird klar, dass wir uns hier im theoretischen Grenzbereich zwischen materieller Kultur, humanwissenschaftlichen Diskursen und ästhetischen Bewegungen befinden, die ihrerseits auf medial-materielle Träger angewiesen sind (Diskurse) oder sich selbst teilweise als solche definieren (ästhetische Bewegungen). Die tragende materielle Technologie bleibt dabei “not simply a tool, it is a medium, it is a social

---

<sup>53</sup> Wenn es Faßler und Halbach trotz der dadurch einsetzenden Heterogenisierung der Kommunikation „merkwürdig genug [finden], daß dennoch Masse(n)-Kommunikation ein Begriffsstandard blieb“ (Faßler und Halbach, S. 41), so mag dies wohl in der im besten Falle beeindruckenden, im schlechteren Falle fanatisierenden oder ängstigenden Wirkung (je nach Perspektive) begründet liegen, die eine ‚gleichgeschaltete‘ Massenkommunikation in einer wie oben beschriebenen, sich selbst als Masse erfahrenden Gesellschaft ausüben kann.

<sup>54</sup> Bis hinein in die ‚Technologien des Selbst‘, deren Verortung im Medienbereich auch Castells erkennt und als „mass self-communication, that is socialized communication enacted via horizontal, digital communication networks“ beschreibt (Castells, Manuel: „Communication Power.“ In: Curran, James (Hg.): *Media and Society*. London: Bloomsbury Academy, 2010, S. 4.).

construction, with its own implications” (Castells 2010, 10) und selbstverständlich auch mit ihrer Auswirkung auf die transportierten Inhalte und die daraus aufgebauten sozialen Konstruktionen selbst, wie Marshall McLuhan mit seiner berühmten, wenn auch überspitzten Aussage „the medium is the message“ feststellte. Hier wird erneut eindrucksvoll deutlich, wie das Zusammenspiel der Reckwitzschen Transformationsfaktoren in der Tat gesellschaftliche Konstruktionen und damit Realitäten und die sie tragenden Subjektmodelle nachhaltig beeinflussen und ändern kann. Die Untersuchung der spezifischen Mediengeschichte Großbritanniens durch James Curran und Jean Seaton fördert tatsächlich eine solche Beobachtung zutage, wie im folgenden Unterkapitel zur Mediengeschichte Großbritanniens belegt werden soll.

### **3.1.1.1. Mediengeschichtliche Transformationen Großbritanniens im 20. Jahrhundert**

Es mag gewagt erscheinen, im Rahmen eines mediengeschichtlichen Überblicks die Entwicklung der Printmedien – insbesondere der blühenden Presselandschaft Großbritanniens – nahezu außer Acht zu lassen. Doch soll es in der vorliegenden Untersuchung um die für die Transformation der Subjektmodelle direkt relevanten artefaktbasierten Innovationen der Mediengeschichte gehen. Diese liegen im Bereich der Printmedien schon einige Zeit zurück, während die Funkmedien im hier untersuchten Zeitraum revolutionäre Technologie- und Wirkungsentwicklungen durchlaufen, in deren Zentrum die Entstehung und Evolution der *British Broadcasting Corporation* (BBC) steht.<sup>55</sup>

Die Entstehung der BBC ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie Neuerungen der materiellen Kultur nachfolgende gesellschaftliche Veränderungen bedingen können: Zwar wurde der im Jahr 1920 gestartete staatliche (über den Postservice organisierte) Rundfunk für einige Zeit noch als „experimental toy“ (Curran 2010, 103) angesehen, doch bereits zwei Jahre später nötigte die aktuelle Entwicklung die Verantwortlichen zu institutionellen Reaktionen. Der Andrang auf Lizenzen zur Eröffnung lokaler Radiostationen bei gleichzeitiger Knappheit an verfügbaren Frequenzen nötigte die Verantwortlichen der staatlichen Post zu Kontrollmaßnahmen. Die zunächst

---

<sup>55</sup> Für einen umfassenden und detaillierten Überblick im Bereich der Printmedien sei an dieser Stelle James Currans und Jean Seatons *Power Without Responsibility* (Curran 2010) nahegelegt, dem auch große Teile der hier dargelegten Entwicklungsschritte entnommen sind.

rivalisierenden Anbieter wurden überzeugt, gemeinsam in eine vereinte Sendeanstalt zu investieren: Die *British Broadcasting Company*, die 1926 in die *British Broadcasting Corporation* überführt wurde (vgl. Curran 2010, 104).

Die Leitung dieser aus technisch-materieller Notwendigkeit gegründeten Institution wurde dem später äußerst einflussreichen *Managing Director* John Reith übertragen, der die BBC in der Folgezeit auch zu einer globalen Vormachtstellung im Bereich der audiovisuellen Medien führen sollte. Die Veränderungen für die britische Gesellschaft, die mit der Erschaffung des stets wachsenden Medienkolosses einhergingen, wurden bereits frühzeitig erkannt: „The BBC came to be seen, in the words of William Robson, as a ‚sociological invention of immense significance‘, and a ‚breathtaking administrative innovation‘” (Curran 2010, 105). Denn Reith erkannte schnell die Möglichkeiten, die ihm die technischen Neuerungen des Rundfunks auf inhaltlicher Ebene bieten sollten: „Reith believed that the function of broadcasting was primarily educative: its purpose was to train ‚character‘. According to this view, your class of origin and what you learnt mattered less than how you lived and how you learnt. This principle was the basis for his programming policy” (Curran 2010, 143). Es ist leicht vorstellbar, dass die zunehmende gesellschaftliche Durchdringung des Rundfunks der von Reith verfolgten „cultural mission” (Curran 2010, 103) des Radios entscheidend zugutekam – solange der BBC ein Rundfunkmonopol beschieden sein sollte:

It has been argued by Scannell and Cardiff that the BBC legitimized its model of broadcasting not by the huge audience the service soon attracted but by reference to the elite of ‘the great and the good who trooped into studios to educate and inform on every subject from unemployment to the Origin of the Species: Shaw, Wells, the Webbs, Beveridge, Keynes and Huxley — the roll call is endless.’ Broadcasting, they argue, was dominated by a specific, reforming, fraction of the middle class. ‘They saw themselves as superior to the aristocracy, for they were efficient and uncorrupt, and claiming to act for the general good, they presumed (naturally) to speak and act on behalf of the working classes.’ (Curran 2010, 108)

Inwiefern dieser Einschätzung der ‚reforming middle-class intelligentsia’ (vgl. Curran 2010, 109) falsche Gesellschaftsauffassungen zugrunde lagen, und inwiefern sie die Britische Gesellschaft dennoch beeinflussen sollten, wird im Kapitel „Lebensformen und Klassen“ noch eingehender beleuchtet werden.

Gesellschaftliche Durchdringung und Qualitätsanspruch stellten die Berichterstattung der BBC durchaus schon bald und nachhaltig in Konkurrenz zur

hochentwickelten Presselandschaft Großbritanniens. Eine Konkurrenzsituation, die laut Charles Curran durch die Umstände des Zweiten Weltkrieges auf die Spitze getrieben werden sollte (vgl. Curran 2010, 135). Es erscheint nachvollziehbar, dass Menschen in Kriegszeiten einen direkteren, scheinbar unmittelbareren Zugang zu Informationen bevorzugen, anstatt auf die aufbereitete Version einer Nachricht zu harren. Die einheitliche und zeitnahe Berichterstattung des BBC Radiodienstes wurde daher zum Massenmedium der Zeit, da es, wie oben argumentiert, insbesondere die Bedürfnisse einer sich als Einheit erfahrenden Rezipientenmasse bediente. Kriegsinformationen, die alle Bevölkerungsschichten betrafen, wurden daher vorrangig über das tatsächliche Massenmedium Radio aufgenommen (vgl. Curran 2010, 135). Es wird deutlich, inwiefern sich die gemeinsame Erfahrung der Bedrohungssituation durch ein Massenkommunikationsmedium in einen als identitätsstiftend und konstituierenden erfahrenen *national spirit* verdichten kann. Curran beschreibt die Rolle der BBC in diesem erstaunlichen Prozess einer nationalen Legendenbildung:

The 'Dunkirk spirit' and the comradeship of the air-raid shelter during the blitz have long been part of our national self-image. How much was this myth and how much reality? Officials concerned with civilian morale in the Ministry of Information and the Home Office who had seen ordinary people as unintelligent and weak during the phoney war in 1939 came to see them as dependable, shrewd and courageous by 1940. What was the cause of this change? It is clear that the BBC, almost certainly the most important instrument of domestic propaganda during the war, conducted a campaign intended to convince the public of its own endurance and solidarity. The BBC emerged from the war as both a symbol and an agent of the victory. More than at any other time, the BBC was part of, and seen to be part of, the history of the nation. (Curran 2010, 120)

Die Wechselwirkung zwischen Masse und Medium wird nun offenbar: Das geeinte Interesse der Gesamtbevölkerung an Kriegsneuigkeiten wird durch das Medium Radio in bisher ungekannter Direktheit bedient. Die technologische Monopolstellung der BBC verschafft ihr durch das stets wachsende Interesse an Neuigkeiten ein enorm wirksames Meinungsmonopol, das ihr, den vielleicht universalen patriotischen Kampfgeist der Nation befeuernd, eine auch emotional erfahrene Bindung zu allen Rezipientenschichten verschafft. Anders ausgedrückt: Die BBC erlangt durch ihre Rolle als Massenmedium zu Kriegszeiten den Status einer „Kundenbindung“, wie ihn heutzutage Großkonzerne im Sinne einer sog. *love mark* anstreben; durch die Monopolstellung in der unmittelbaren Kriegsberichterstattung allerdings in einem Ausmaß, wie es in modernen diversifizierten Medien- und Konsumlandschaften nicht mehr möglich ist. 1946 jedoch, „the BBC's popularity at home and prestige abroad were



even greater than before, largely because of the wartime experience” (Curran 2010, 152). Wie von Curran allerdings ebenfalls angedeutet und an anderer Stelle detailliert ausgeführt<sup>56</sup>, machte ihre neue Hegemonie die BBC allerdings auch attraktiv für eine Informationskontrolle durch die Regierung; auch die scheinbar unmittelbaren Radioneuigkeiten blieben eben doch stets den Regeln der Kommunikationsvermittlung unterworfen. Nichtsdestotrotz waren es wohl insbesondere die Kriegszeiten, die dem Massenmedium Radio zum Durchbruch verhelfen, denn: „By 1945 the radio had become an essential element of the image of the family in its home” (Curran 2010, 140) – und damit ein eindrucksvolles Beispiel für die Transformation routinisierter Alltagspraktiken durch Neuerungen der materiellen Kultur.

Während der Zweite Weltkrieg die Entwicklung des Radios nicht nur in Großbritannien entscheidend beschleunigte, bremste er die zivile Nutzung eines weiteren neuen Mediums zunächst fast zur Gänze aus: Zwar war auch im Bereich des Fernsehens die BBC globaler Pionier und wurde aufgrund seines zivilen Fernsehdienstes von 1936-39 – dem ersten modernen Fernsehdienst der Welt<sup>57</sup> – zurecht als ‚Mutter des Fernsehens‘ bezeichnet; die Unterbrechung des Dienstes während der Kriegsjahre verzögerte allerdings eine zu erwartende gesellschaftliche Durchdringung durch das neue Medium. Basierend auf den unterschiedlichen materiellen Nachkriegsbedingungen nehmen nach Kriegsende bereits 1945 die Fernsehdienste in den USA und Frankreich, ab 1946 auch in Großbritannien wieder den Betrieb auf. Zwischen 1950 und 1955 folgen die meisten Länder Westeuropas. Im Jahr 1954 ermöglichen neue Monochrom-Norm-Umwandler nicht nur die Anpassung der unterschiedlichen europäischen Bildnormen, sondern am 6. Juni 1954 – pünktlich zur Fußballweltmeisterschaft in der Schweiz vom 16. Juni bis 4. Juli 1954<sup>58</sup> – die Einrichtung der Union der Europäischen Rundfunkorganisationen *Eurovision* (vgl. Hiebel, 115ff.).

Nach Curran war es in England erneut ein geschichtliches Ereignis, das im Jahr 1953 eine Verdoppelung neuer TV-Lizenzen von knapp 650.000 auf über 1,1 Millionen

---

<sup>56</sup> Zum Verhältnis zwischen BBC und britischer Regierung zu Kriegszeiten vgl. Curran 2010, S. 120f.

<sup>57</sup> Der deutsche Fernsehdienst lief zwar bereits ab dem Jahr 1935 regelmäßig, allerdings nur für ein halbes Jahr und sendete zudem ein stark flimmerndes niedrigzeiliges Bild aus. Daher wird der (mit 405 Zeilen) hochzeilige und vollelektronische BBC Dienst auf Grundlage des „Emitron“ als erster moderner Fernsehdienst der Welt angesehen (vgl. Hiebel, Hans H. u.a.: *Die Medien. Logik, Leistung, Geschichte*. München: Fink UTB, 1998, S. 114f.).

<sup>58</sup> Vgl. Henrich-Franke, Christian: „Eurovision: Europäischer Fernsehprogrammaustausch in seinen Anfangsjahren.“ In: *Themenportal Europäische Geschichte*. Stand 2011. Zugriff am 27.10.2016. URL: <http://www.europa.clio-online.de/2011/Article=501>.

neue Lizenzen auslöste, nämlich die anstehende Übertragung der Krönung Elisabeths II am 2. Juni 1953; ein royales Ereignis, dessen Nachfolger bis in unsere Zeit hohe Aufmerksamkeit und Einschaltquoten auf allen Sendern garantieren (vgl. Curran 2010, 158). Trotz des TV-Booms rund um die Krönung waren erst 1956 ca. 98% des Landes in der Lage, Fernsehprogramme zu empfangen und damit eine tatsächliche gesellschaftliche Durchdringung erreicht. Wieder spielte die BBC die entscheidende Rolle, indem – auch entgegen ökonomischer Kosten-Nutzen-Relationen – materielle Ressourcen aus dem reichen Südwesten mit seinen zahlreichen Lizenznehmern in abgelegene und dünn besiedelte Gebiete umverteilt wurden, um das Ziel der landesweiten Erreichbarkeit zu sichern (vgl. Curran 2010, 156).

Erst diese materiell-technischen Voraussetzungen machten das neue Netzwerk auch für private Anbieter rentabel und mit dem kommerziellen ITV-Verbund<sup>59</sup> trat bald ernsthafte Konkurrenz für die BBC auf. Als Vertreter einer freien Marktwirtschaft wurden die ITV-Repräsentanten nicht müde, die angebliche neue Vormachtstellung ihrer Anstalt und das baldige Ableben der BBC zu propagieren.<sup>60</sup> Allerdings gelang es den ITV-Machern offensichtlich durchaus, die als Zielgruppe identifizierte und wachsende Zuschauerschaft aus der *working class* anzusprechen und dem Fernsehprogramm darüber hinaus einen frischeren Anstrich zu verleihen:

Perhaps the most important innovation which ITV introduced was the change of mood which it brought to broadcasting. The atmosphere of the new companies, owned and run by showmen like Val Parnell and the Grade brothers, was quite different from the stifling solemnity of the BBC bureaucracy. (Curran 2010, 160)

Die mit dem Stimmungswechsel verbundene Programmausrichtung auf die Breitenwirkung förderte mit Sicherheit die unaufhaltsame Entwicklung des Fernsehens hin zum neuen Leitmedium in Großbritannien wie in allen anderen westlichen Industrienationen auch (vgl. Hiebel, 118).<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Obwohl bereits 1955 begründet, waren die frühen Zeiten für ITV nahezu unrentabel, und erst die landesweiten Netzwerke machten aufgrund der größeren Zuschauerzahlen eine rentable, auf Werbeeinnahmen beruhende kommerzielle TV-Ausstrahlung möglich (vgl. Curran 2010, 157).

<sup>60</sup> Obgleich sich der weniger idealistische, mehr am Zuschauerwunsch orientierte Ansatz ITVs wohl auch in der Zuschauergunst niederschlug, votiert Curran grundsätzlich dafür, den Einfluss ITVs auf die BBC und ihre Programmgestaltung nicht zu überschätzen (vgl. Curran 2010, 156ff).

<sup>61</sup> Manuel Castells skizziert die moderne Medienlandschaft vor dem Einsetzen der Breitenwirkung des Internets und der neuen digitalen Medien als „characterized by a division of labor in which usually the print press produces original information, television distributes to a mass audience, and radio customizes the interaction“, mit dem Fernsehen als „main channel of communication between the political system and citizens“ (Castells, 4).

Wo politische Kommunikation, Triviales und Massenwirksamkeit zusammentreffen, entsteht ein dynamisches Spannungsfeld hinsichtlich der Möglichkeiten, Risiken und Nebenwirkungen eines solchen Massenkommunikationsmediums. Nicht immer wurde der Diskurs auf dem Niveau des *Kulturindustrie*-Konzeptes Theodor Wiesengrund Adornos und Max Horkheimers<sup>62</sup> geführt, die ihre Theorie eben unter „dem Eindruck der kommerzialisierten Fernsehsendungen (1953/1954), der Nutzungsdichte, der propagandistischen Wirkungen und der intellektuellen Schlichtheit von ‚soap operas‘ usw. entwickelte[n]“ (Faßler und Halbach, 42) und mit ihrer Terminologie durchaus treffend „die errechnete, durchkalkulierte und variationsarme Wirkung der Produkte“ (Faßler und Halbach, 42) kennzeichneten. Andere zeitgenössische Diskussionen hinsichtlich der Qualitätsfrage von Rundfunk und insbesondere Fernsehen schienen dagegen eher gängigen stereotypen Wahrnehmungsmustern gesellschaftlicher Stratifikation zu entsprechen:

Between 1951 and 1964 the number of television sets rose from 1 million to 13 million. Indeed, as televisions were clearly not useful, the widespread ownership of sets merely appeared to confirm what Crosland called the ‘pubs, pools and prostitutes’ view of the working class, which was seen to ‘waste all its higher income on alcohol, tobacco, gambling and fun ... if not actually women’. (Curran 2010, 163)<sup>63</sup>

Und als selbst der „Labour MP Tom Driberg compared the audience`s howl of laughter at one of these shows to that of the circus crowd in ancient Rome“ (Driberg in Curran 2010, 160), wird es ihm wohl weniger um den kulturwissenschaftlich durchaus reizvollen deskriptiven Vergleich zwischen kulturspezifischen Ventilmechanismen gegangen sein, als wahrscheinlich eher um eine normativ-verurteilende Gleichsetzung der niederen Triebe verführbarer Massen. Im Zuge der noch jungen Kommerzialisierung des TVs gerieten selbstverständlich die sich rasant entwickelnden Werbebotschaften in den Fokus einer kritischen Betrachtung. James Curran bringt die zeitgenössische Diskussion konzise auf den Punkt: „Television advertising in particular was regarded as sinister. It was often equated with ‘brain-washing’ techniques which had been exposed during the Korean War“, (Curran 2010, 167) und nimmt dabei konkret Bezug auf die *working class*:

---

<sup>62</sup> Vgl. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 16. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.

<sup>63</sup> Curran zitiert Crosland, C.A.R.: „The Mass Media.“ *Encounter*. November 1962.

The working class were felt to be the group most vulnerable to the ambitions of advertisers. 'There is one kind of person who seems particularly responsive to advertising: the man or woman who is moving up from one class to another', Mark Abrams argued in a broadcast in 1956. 'These people - and there are an incredible number in Britain - have to shed their old buying habits and acquire new ones. The class-destroying function of modern advertising is cumulative', he suggested: 'The initial effect is to encourage people to want to buy consumer goods formerly enjoyed by their social betters. As they achieve this and become more socially mobile, advertising and television provide them with knowledge that enables them to fill their new role.' (Curran 2010, 167f.)<sup>64</sup>

In wenigen Zügen und Zitaten skizziert Curran die Komplexität der Bedrohung, die in den Augen der führenden Schichten von einer Beeinflussung durch TV Werbung ausgeht: Es ist dabei überraschender Weise weniger die Gefahr der heute vielzitierten ‚Verdummung‘ der Masse oder gar der Manipulation, die der ‚dummen‘ *working class* das sauer verdiente Geld wieder aus der Tasche zieht; vielmehr geht es hier sehr konkret um gesellschaftliche Assimilationsprozesse, um die nachhaltige („class-destroying“) Erodierung tradiertter gesellschaftlicher Zustände und damit sedimentierter sozialer Praktiken. Gleichzeitig wird durch Werbung nicht nur der Wunsch nach Gleichheit und sozialem Aufstieg erzeugt; die durch die Werbung vermittelten Verhaltensmuster und Subjektmodelle befähigen und trainieren das manipulierte Objekt gar zur Übernahme der Verhaltensweisen des präsentierten neuen Subjektmodells. Die Erodierung der tradierten Klassenmuster wird in diesem Kontext als schmerzlicher Verlust erfahren: „Television was important because it was seen as replacing old communal forms of leisure with isolated and standardized entertainment. ‘In many parts of life’, Hoggart argued, ‘mass production has brought good: culturally the mass produced makes it harder for the good to be recognized’”. (Curran 2010, 166)<sup>65</sup>

Curran erkennt folglich auch zwei grundlegende zeitgenössische Sorgen in Hinblick auf den Einfluss des Fernsehens auf die Arbeiterklasse: „that the working class was being absorbed into the middle class, and that working-class culture was decaying because of the industrialization of leisure” (Curran 2010 166). Beide Ängste führten schließlich zur Durchführung des *Pilkington Reports* durch das speziell zu diesem Zwecke eingerichtete gleichnamige Komitee von 1960 bis 1962. Das Pilkington Komitee sollte die Entwicklung und den gesellschaftlichen Einfluss des Fernsehens untersuchen. „In fact they did much more, producing a report which judged the nations culture. Television, the report argued, was ‘one of the major long-term factors that

---

<sup>64</sup> Curran zitiert Abrams, M.: „Advertising.” *Listener*. Dezember 1956, S. 189.

<sup>65</sup> Curran zitiert Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*. London, Chatto & Windus, 1957, S. 16.

would shape the moral and mental attitudes, and the values of our society” (Curran 2010, 166). Insbesondere ITV mit seinem auf die *working class* ausgerichteten Programm geriet dabei in die Schusslinie der Kritik, nach der das Fernsehen tatsächlich als der Haupteinflussfaktor für das Aussterben traditioneller Lebensmuster der Arbeiterklasse ausgemacht wurde. Curran identifiziert den *Pilkington Report* allerdings als eine Muster ohne Wert, da die Mitglieder des Komitees in Wahrheit niemals die falschen Prämissen ihrer Ausgangsthese abgelegt hätten und so nur zu einer selbsterfüllenden Prophezeiung ihrer eigentlich zu überprüfenden Annahmen und Befürchtungen gekommen seien:

Yet the working class did not disappear, and neither did working-class culture. There is little evidence that people lose a sense of their social identity simply because they become comparatively better off. ... Indeed it demonstrates a puritanical distaste for the effects of improved material conditions. Although its concern with the influence of television on social and cultural behaviour is important, the standards by which it judged the mass media were based on false premises about the nature of working-class life. (Curran 2010, 166)

Unfraglich ist jedoch, dass sich Mitte der 1950er Jahre die Fernsehlandschaft tiefgreifend wandelte und durchaus ihren nachhaltigen Einfluss auf ihre wachsende Schar an Zuschauern ausübte. Dabei muss allerdings von einer grundlegenden Wechselwirkung von frei wählenden Konsumenten/Zuschauern und Waren/TV-Angeboten ausgegangen werden: So passten sich sowohl ITV als auch BBC durchaus unabhängig voneinander an die Bedürfnisse der Masse der Arbeiterklasse an; unter anderem gar auf Druck bedeutender politischer Akteure.<sup>66</sup> Tatsächlich, so argumentiert Curran, nahm das Unterhaltungsprogramm schon zu Beginn der BBC eine weitaus wichtigere und breitere Stellung ein, als es die „cultural mission“ der Corporation vermuten lässt (vgl. Curran 2010, 110 und 160ff.). ITV wiederum sei weit weniger der „vulgar debaucher of cultural standards“, als der es weithin gesehen wurde; vielmehr sei das kommerzielle Fernsehen schon Mitte des 20. Jahrhunderts „an energizing, populist force which gave expression to working-class culture“ (Curran 2010, S. 163) gewesen.

---

<sup>66</sup> Vgl. Curran 2010, S. 36: „Clement Attlee ... complained that the monopoly of upper-class voices was likely to offend workers. Indeed this anxiety was shared, and ... [t]he Corporation responded by employing Wilfred Pickles, whose voice combined the properties of being both working class and northern.” Das Beispiel zeigt, dass der Wandel der Medienlandschaft und ihre Anpassung an die Bedürfnisse der breiten Masse nicht erst mit dem Aufkommen des kommerziellen Fernsehens einsetzten, sondern bereits zu Hochzeiten des Radios.

Unabhängig von der undurchsichtigen Gemengelage an Ursachen und Wirkungen in Bezug auf das Verhältnis von Arbeiterklasse und Rundfunk/Fernsehen bleibt doch zu konstatieren, dass die Öffnung der neuen Medien hin zu einer – über die Grenzen der *working class* hinausgehenden – konsumierenden Masse sowohl transformierende Folgen für das jeweilige Medium selbst, wie auch für die Gruppe der Rezipienten hatte. Moderne westliche Gesellschaften und die sich in ihnen entwickelnden Subjektmodelle sind ohne diesen medialen Einfluss nicht denk- und erklärbar. Dass der theoretische und politische Diskurs der Zeit vor allem auf die als bedrohlich empfundene Beeinflussbarkeit der *working class* abzielt, zeigt eindrucksvoll, dass das Verhältnis der Klassen zueinander ein dringendes Thema der Zeit darstellt – im (meta)medialen Diskurs und darüber hinaus.

Abschließend sei an dieser Stelle angemerkt, dass es ironischer Weise das hochpatriotische Ereignis der Krönung Elisabeths II zur Königin Großbritanniens und des *Commonwealth* war, das einen der entscheidenden Impulse für die Verbreitung des Fernsehens innerhalb weite Teile der Bevölkerung darstellte und so erst die Grundlage für den Erfolg einer zunächst kritisch beäugten neuen Massenkultur legte: Der zunehmend audiovisuell vermittelte *Amerikanismus* der Nachkriegszeit übte aber nicht nur – wie häufig simplifizierend diagnostiziert wird – eine hohe Anziehungskraft auf die Masse der arbeitenden Bevölkerungsschicht aus und trug damit zum angeblichen Einflussverlust hochkultureller Erzeugnisse bei; er prägte auch und in entscheidendem Maße die zeitgenössischen humanwissenschaftlichen Diskurse, deren realgesellschaftliche Auswirkungen bis heute ihren Niederschlag finden.

### **3.1.2. Zeitgenössische humanwissenschaftliche Diskurse**

Auch die humanwissenschaftlichen Diskurse befassen sich selbstverständlich mit dem zunehmend in den Mittelpunkt rückenden Phänomen der ‚Masse‘. Während die Managementlehre des *scientific management* auf die Optimierung von Arbeitsabläufen einer Massenproduktion abzielt, in dem der Mensch ein Teil des Produktionssystems ist, fokussieren Psychologie, Soziologie (und die neu entstehende Sozialpsychologie) sowie die politische Theorie zunehmend das Subjekt als Teil eines Sozialsystems,

als ein Wesen, das seine Identität erst im Kontext der reziproken Erwartung innerhalb ‚sozialer Gruppen‘ erlangt. Der Leitcode des Sozialen überformt sich dabei teilweise mit dem in den Ingenieurwissenschaften wurzelnden – und politisch wie ästhetisch im Sinne eines ‚social engineering‘ bzw. einer Neuen Sachlichkeit konnotierten – Code des ‚Technischen‘ und ‚Sachlichen‘, welcher von interobjektiven auf intersubjektive Relationen transferiert wird und soziale Regeln analog technischer Regeln modelliert.... (Reckwitz 2006, 282f.)

Reckwitz‘ Aussage verdeutlicht, dass die Gesellschaft nun auch in der Wahrnehmung der humanwissenschaftlichen Diskurse von einem technisch-materiellen Praktikencode durchzogen ist, in dem das Subjekt als Teil oder Rädchen innerhalb eines Systems erachtet wird, das nach einem rationalen ‚Management‘ oder Plan gesteuert werden kann. Die Organisierbarkeit des Sozialen wird damit zum zentralen Strukturmerkmal der ‚organisierten Moderne‘ des 20. Jahrhunderts (vgl. Reckwitz 2006, 283).

Seinen Ausgangspunkt nimmt dieser neue Diskurs in den boomenden Ingenieurwissenschaften des späten 19. Jahrhunderts, deren Code des Technischen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Fredric Taylors Schule des *scientific management* auf die anzustrebende Idealorganisation betrieblicher Arbeitsprozesse übertragen wird (vgl. Reckwitz 2006, 338). Die moderne Massenproduktion verlangt dabei eine Reorganisation traditioneller Arbeitspraktiken, die nun maschinenanalog in einzelne, personell zu- und berechenbare Handlungskomplexe aufgegliedert werden kann:<sup>67</sup> „Under scientific management ... every single subject, large and small, becomes the question for scientific investigation, for reduction to law” (Taylor in Reckwitz 2006, 341). Das Bewertungsmuster, das besagter „investigation“ schließlich zugrunde liegt, ist das Gesetz der (technischen) Effizienz, das jeden einzelnen Arbeitsschritt einerseits um sämtliche unnötigen Handlungen reduziert und den entstehenden Idealprozess andererseits schließlich zeitlich und monetär bewert- und optimierbar macht. Das Element der zeitlichen Optimierung beinhaltet freilich bereits jenes der verschärften Kontrolle des arbeitenden Subjekts, dessen eigene Arbeitsperformanz nunmehr durch die Taktung der maschinellen Produktionsgrundlagen determiniert ist, und der nun zusammen mit diesen die Gesamtmaschinerie des industriellen Produktionsprozesses bildet. Das arbeitende Subjekt wird so zum in seinen Arbeitspraktiken weitgehend determinierten Objekt, somit quantifizierbar wie die materielle Grundlagen und die Erzeugnisse der industriellen Produktion und fällt folglich ebenfalls unter das Gesetz

---

<sup>67</sup> Vgl. Reckwitz 2006, S. 340ff.

der Effizienz: „Das Ziel der ‚elimination of waste in materials‘ wird ausgedehnt auf jenes einer ‚elimination of waste in people‘“ (Reckwitz 2006, 341).

Der Mensch als arbeitendes Subjekt wird allerdings nicht nur als Teil der *human resources* quantifizierbar, er muss nun auch in seinen *human relations*, in seinen intersubjektiven Beziehungen koordiniert werden. Die auf Elton Mayo zurückgehende Theorie der *human relations* verknüpft den Code des Technischen mit einem neuen Modell des Sozialen: Da die meisten Arbeitsprozesse in Gruppen organisiert sind, müssen die einzelnen Teile der Arbeitsgruppe – diesmal auch unabhängig von der materiellen Produktionsgrundlage – in ihrer intersubjektiven Kooperation effizienzsteigernd organisiert werden:

Der Code des Technischen wird somit ... von der Objektwelt der Maschinen auf die Subjekt-Subjekt und Subjekt-Objekt-Beziehungen ‚aufgepfropft‘, in denen sich die Arbeitspraktiken bilden, die sich um die Massenproduktion und -distribution von Gütern herumgruppieren.... Das standardisierte Arbeitssubjekt wird damit gleichzeitig als ‚soziales Subjekt‘ in einem spezifischen Sinne geformt. Nur in der Kooperation der sozialen Gruppe kann es jene Motivation und Disziplin erreichen, die es selbst zu einem effizienten Subjekt machen.“ (Reckwitz 2006, 340 ff.)

Das neue diskursive Konzept entfaltet seine Wirkungsmacht allerdings auch jenseits des Feldes der Arbeit, wie z.B. im US-gesellschaftspolitischen Progressivismus der 1920er und 30er Jahre, das den Code des Sozio-Technischen im Sinne eines allgemeinen *social engineering* ausweitet (Reckwitz 2006, 338). Dass die Wahrnehmung des Subjekts als ein maschinell gesteuertes oder gar konstituiertes auch in der intimen Selbstwahrnehmung des Einzelsubjekts verankert sein kann, wird die noch folgende Analyse von John Braines *Room at the Top* zeigen.

Das so in sämtlichen sozialen Feldern organisierte Subjekt erhält seine Funktion, seine Motivation und damit auch seine Bedeutung nunmehr ausschließlich im koordinierten Zusammenhang sozialer Gruppen, es wird zum *organization man* (Reckwitz 2006, 342), der andererseits wiederum einer Instanz bedarf, die ihn und die ihn umgebenden materiellen Objekte und Artefakte koordiniert. Dieses kontrollierende und koordinierende Subjekt – das idealerweise ebenfalls seiner eigenen Kontrolle und Koordination unterliegt – ist die Figur des ‚Manager-Ingenieurs‘, der mit seiner „technischen Rationalität und seiner Koordinationsfähigkeit, seiner im doppelten Sinne ‚gewinnenden‘ *personality* wie auch seiner effizienten Kalkulationsfähigkeit und Spezialisierung, zum Ideal-Ich der amerikanischen Arbeitskultur der 1920er bis 1970er



Jahre“ (Reckwitz 2006, 337) avanciert und deren Repräsentanten im sozialwissenschaftlichen Diskurs der ersten Nachkriegsdekaden als eine neue dominante Klasse wahrgenommen werden. Der Manager-Ingenieur wird somit nicht nur zur Personifikation smarter Effizienz und zu einer übergeordneten Kontrollinstanz der anderen *organization men*, er wird auch zum idealen Subjektmodell der organisierten Moderne und des *corporate capitalism*, der nach dem zweiten Weltkrieg, ausgehend von den USA, zunächst in Deutschland und mit ein wenig Verspätung auch in Großbritannien und Frankreich zur führenden ökonomischen Praxis wird und dies bis in die 1970er Jahre hinein bleibt.

Vor diesem Hintergrund der zunehmenden Organisation des sozialen Subjekts ist auch die Bestrebung der Neuorganisation des klassenbewussten Großbritanniens zu einem Wohlfahrtsstaat in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg zu verstehen, auch wenn das Konzept des Wohlfahrtsstaates selbstverständlich auch und vor allem durch eine sozialistische Ideologie nachhaltig geprägt ist. Doch der Sozialismus ist nur eine von drei Ideologien, in deren Fokus sich die Organisation des Sozialen und der Masse wiederfindet und deren Widerstreit sich Mitte des 20. Jahrhunderts entscheidend zuspitzt. Während in (Festland-)Europa der Ideologienkampf zwischen Faschismus und Sozialismus die politische Landkarte zunehmend bestimmt, gewinnt eine kapitalistisch geprägte Ideologie, die Reckwitz generalisierend als ‚Amerikanismus‘ beschreibt, an Einfluss und letztlich in den nach ihr geprägten ‚westlichen Kulturen‘ die Oberhand. Sie wird schließlich zur „Massenkultur“, zum neuen globalhegemonialen Kulturmodell:

die Kultur der organisierten Moderne ist eine Kultur des ‚Amerikanismus‘.... ‚Amerikanismus‘ ist hier als ein umfassendes kulturhistorisches Konzept für die Konfiguration von ‚Neuer Sachlichkeit‘ und Angestelltenkultur zu verstehen, die in den 1920er bis 60er Jahren außerhalb der USA teilweise als attraktiv kopiert, teilweise – von Seiten der klassisch bürgerlichen Moderne – bekämpft wird.... Insbesondere das sozialistisch-proletarische, daneben auch das faschistische Subjekt stellen sich als kulturelle Dispositionsobjekte dar, gegen die die westliche Angestelltenkultur im globalen Hegemoniekampf ihre Identität gewinnt. (Reckwitz 2006, 283f.)

Vor allem in Hinblick auf die Organisierbarkeit der Masse und des Sozialen nehmen alle drei Ideologien und die mit ihnen transportierten Subjektkulturen durchaus vergleichbare wenn auch nicht identische Formen an, so überraschend das für diese drei stets oppositionär positionierten Weltanschauungen auch klingen mag (vgl. Reckwitz

2006, 285).<sup>68</sup> Während der Faschismus – trotz des bis 1975 in Spanien regierenden Franko-Regimes – auf der Makroebene nach dem zweiten Weltkrieg weitgehend obsolet wird, spitzt sich der globale Hegemonialkampf zwischen Amerikanismus und Sozialismus weiter zu, nicht nur entlang des sich langsam zuziehenden ‚eisernen Vorhangs‘ in Mitteleuropa, sondern auch alltagspolitisch im Vereinigten Königreich Großbritannien, dass sich nach dem glorreichen *Battle of Britain* in einer unverhofften Identitätskrise wiederfindet.

„The Labour Party is a Socialist Party, and proud of it. Its ultimate aim is the establishment of the Socialist Commonwealth of Great Britain.“<sup>69</sup> Mit diesem ambitionierten Leitsatz trat die Labour Party die Regierungsverantwortung 1945 zwar an, sah sich aber sehr bald schon mit den Einschränkungen und Notwendigkeiten der Nachkriegszeit konfrontiert. Da Großbritannien, formal eine Siegernation, mit enormen aus der Kriegsrüstung entstandenen Schulden gegenüber den USA aus dem Krieg hervorgegangen war (vgl. Sinfield, 95, 105), musste es im Aufziehen des Kalten Krieges zwangsläufig zu einem tiefen Interessenkonflikt im idealistischen Herzen der Labour-Regierung kommen, die sich nun zwischen materieller Abhängigkeit zum kapitalistischen Klassenfeind und ideologischer Verbundenheit zu einem geographisch weit entfernten großen Bruder gefangen sah. Die Entscheidung, sich im Kalten Krieg auf die Seite des seit jeher speziellen Partners USA zu stellen, hatte nach Sinfield nicht nur verheerende ideologische Folgen für die Labour Party, sondern auch geradezu vernichtende Konsequenzen für die Volkswirtschaft:

The Labour Government accepted US pressure to increase ‘defense’ expenditure immediately by nearly 50 per cent, and from January 1951 by a further third over three years. Cold-War ideology was needed to justify this expense, which destroyed British economic reconstruction and threw the Labour Government into confusion. (Sinfield, 95)

---

<sup>68</sup> Vgl. Reckwitz 2006, S. 284: „Die sozialistischen Bewegungen in Europa seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und die staatssozialistischen Gesellschaften Osteuropas zwischen 1917 und 1990, die aus ihnen erwachsen, lassen sich als eine *kulturelle* Alternative zur westlich-amerikanischen Subjektkultur lesen. Ihr sozialistisch-proletarischer Habitus entnimmt Sinnelemente aus der ‚working class culture‘, aber auch aus den romantischen und avantgardistischen Gegenbewegungen (Expressionismus, Futurismus). Die faschistischen Bewegungen und die faschistischen Gesellschaftssysteme (Deutschland, Italien), die in den 1920er bis 1940er Jahren aus ihnen erwachsen, präsentieren sich als zweite, gleichfalls kulturelle Alternative einer nach-bürgerlichen Subjektkultur, die Sinnelemente aus der – ‚völkisch‘ uminterpretierten – ländlich-agrarischen, der proletarischen Kultur und gleichfalls den romantischen und avantgardistischen Bewegungen (Futurismus, Lebensreform) entnimmt.“

<sup>69</sup> Sissons, Michael, und French, Philip (Hg.): *Age of Austerity, 1945-51*. Harmondsworth: Penguin, 1979, S. 310.

Sinfield vermeidet in der Folge die Diskussion, ob die Alternativen, sich zum einen dem zunehmend menschenverachtend auftretendem stalinistischen Regime anzuschließen oder zum anderen die global und wirtschaftlich isolierende Neutralität zu wählen tatsächlich gangbare Optionen gewesen wären. Doch vor exakt diesem Hintergrund erscheint das ambitionierte sozialistische Ziel der Labour-Regierung tatsächlich ein unmögliches und „amazingly hubristic“ (Sinfield, 307) gewesen zu sein. Es ist wohl bekannt, dass die von Attlee 1951 angesetzte außergewöhnliche *General Election* den sich bereits bei der regulären Wahl 1950 abzeichnenden Abwärtstrend bestätigen und das Ende der kurzen sozialistischen Ära der Nachkriegszeit besiegeln sollte.

1959 resümierte der *Spectator*, dass in der Labour-Regierungszeit von 1945-51 „the kingdom seemed to be under enemy occupation“ (in Sinfield 13) und fasste damit treffend zusammen, dass die Nachkriegszeit tatsächlich eine nicht mehr aufzuhaltende kulturelle Okkupation mit sich brachte: „Cultural power normally follows economic, political and military power, and as with jazz, rock-‘n’-roll, Coca-Cola and blue jeans, the ‘American’ way of doing things, of seeing things, seemed impossible to ignore“ (Sinfield, 191), fasst Sinfield den immensen kulturellen Einfluss zusammen, den der globale Amerikanismus, der später universal als der ‚moderne‘ Lebensstil oder als „Modernism“ (Sinfield, 191) an sich betrachtet wurde, auch auf das altehrwürdige Königreich ausübte. Der bis heute aktive englische Gitarrist Jeff Beck, einer der einflussreichsten Rock’n’Roller aller Zeiten, war ein Zeitzeuge des sich ausbreitenden Amerikanismus der 1950er und 1960er Jahre und erlebte den „American way of doing things“ als Antrieb, der eigenen britischen Vorstadtarmseligkeit zu entkommen:

Die Amerikaner hatten bessere Klamotten, schönere Autos, sie hatten den Laden an der Ecke, Sie hatten Burger, Apfelkuchen, die Subkultur. Alles was gut war, kam aus Amerika, und da wollten wir hin.... Und wir wollten Amerika zeigen, was wir von der Kultur aufgenommen hatten.<sup>70</sup>

Selbstverständlich war nicht jeder im ehemaligen Weltreich so positiv angetan von der neuen Massenkultur aus der ehemaligen Kolonie. Unter anderem Raymond Williams konstatierte in den frühen 1960er Jahren: „In Britain, we have to notice that much of this bad work [synthetic culture] is American in origin.... To go pseudo-American is a way out of the English complex of class and culture, but of course, it solves nothing.“<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Zitiert nach *Süddeutsche Zeitung*. 156, 10./11. Juli 2010, S. V2/8.

<sup>71</sup> Williams, Raymond: *Communications*. 2. Auflage. Harmondsworth: Penguin, 1968, S. 102.

Interessant für die folgenden Untersuchungen wird unter anderem sein, dass der Amerikanismus in Großbritannien als eine unechte, synthetische Kultur aufgefasst wurde. Grundsätzlich folgte Williams in dieser Auffassung dem intellektuellen Urteil des alten Kontinents, denn auch die Frankfurter Schule neigte dazu „die nachbürgerliche Subjektform als Ereignis eines Verfallsprozesses gegenüber der Bürgerlichkeit zu präsentieren, sie an einem impliziten Maßstab bürgerlicher Autonomie zu messen und damit letztlich eine Pathologisierung der Angestelltenkultur als eine Kultur angepasster Subjekte zu betreiben“ (Reckwitz, S. 285f.).<sup>72</sup> Die gewonnene (kapitalistische) Freiheit wurde nach Auffassung der intellektuellen Schicht mit dem Verlust kulturellen (hier im Sinne eines intellektuellen) Kapitals erkaufte: Daniel Bell verkündete gegen Ende der 1950er Dekade gar „the end of ideology“<sup>73</sup> und Sinfield erinnert sich: „It seemed that we were free to think, in the Free World, but there was nothing worth thinking about any more“ (Sinfield, 110).<sup>74</sup>

Die antipodischen Auffassungen der neuen Massenkultur entwickelten sich auch auf den beiden Seiten der mentalen Mauer einer sich neuerlich manifestierenden gesellschaftlichen Stratifizierung: Die neue Massenkultur setzte sich eben vor allem in der ‚Masse‘ – verstanden als die *working class* – durch und wurde vor allem von den oberen Gesellschaftsschichten und der medial aktiven *middle class intelligentsia* abgelehnt. Eine Entwicklung, die dem Establishment eine willkommene Rechtfertigung für die Errichtung gleich zweier alteritärer kultureller Grenzen lieferte – gegenüber dem Urheber Amerika und dem folgsamen Proletariat: „The fact that ‘mass’ culture appeared to derive from the United States was convenient, for it meant that working class culture had been interfered with and was not guilty of its own corruption“ (Sinfield, 241). Wenn auch schuldlos, so war die Arbeiterklasse doch aber offensichtlich zu dumm, den eigenen Verfall zu stoppen. Ein gegenwirkendes Programm musste als von der intellektuellen Seite der Gesellschaft auf den Weg gebracht werden; das Resultat in Form einer ästhetischen Bewegung wird im folgenden Kapitel näher erläutert.

Nicht von allen Intellektuellen jedoch wurde das amerikanische Modell so absolut abgelehnt. Interessanter Weise war es sogar der Sozialist Anthony Crosland, der

---

<sup>72</sup> Vgl. auch Sinfield, S. 241: „the Frankfurt School saw ‘mass’ culture as a threat to liberty and civilization.“

<sup>73</sup> Bell, Daniel: *The End of Ideology*. Glencoe, Illinois: The free press of Glencoe, 1960.

<sup>74</sup> So pathetisch Sinfield und Bell hier auch anmuten, ihre Worte finden ihr Echo in Jimmy Porters berühmter Zusammenfassung des Zeitgeistes seiner Generation: „I suppose people of our generation aren’t able to die for good causes any longer. We had that done for us, in the thirties and forties, when we were still kids. ... There aren’t any good, brave causes left.“ Osborne, John: *Look Back in Anger*. Harmondsworth: Penguin, 1982, S: 84.

im *American way of life* eine gehörige Portion Sozialismus entdeckte: „Crosland’s idea of socialism was the spread of affluence and the decline of evident class distinctions. Therefore he thought the United States the example of a society that was attaining a good attitude to social equality” (Sinfield, 253f.). Als Grundvoraussetzung dafür identifizierte Crosland eine kulturelle Grundüberzeugung der neuen Hegemonialkultur: „Americans believe in the ‘office-boy to president’ mythology.“<sup>75</sup> Dieser uramerikanische Mythos, gemeinhin auch als ‚*American Dream*‘ bezeichnet, stellt eine nicht nur konstituierende ideologische Grundlage für die Staatskultur der Vereinigten Staaten dar, sondern übte nunmehr auch eine zunehmende Faszination auf die unteren Klassen Großbritanniens aus – und eine zumindest latente Bedrohung für die etablierten Oberschichten. In jedem Fall bestätigen die Beobachtungen Sinfields innerhalb des Mikrokosmos Großbritanniens der 1950er Jahre jene These eines (westlich) globalen Amerikanismus, wie ihn Reckwitz auf der Makroebene beobachtet, der auch durch die stolze künstlerisch-intellektuelle Gegenbewegung des ehemaligen *empire* nicht aufzuhalten war, wie Seeber u.a. treffend zusammenfassen: „Der Traum des *Festival of Britain* 1951 von einer lichtvollen, gemäßigt-britischen Spielart der Moderne, ... den wohl auch der einflußreiche Gelehrte Raymond Williams ... träumte, ist nicht eigentlich Wirklichkeit geworden“ (Seeber, 353).

Die Untersuchung des Subjekts als Teil des Sozialen, in dem es nachhaltig gemanagt und kontrolliert werden muss, führt zwischen 1940 und 1970 – nicht zufällig, wie wir gesehen haben, zur Entstehung des umfassenden humanwissenschaftlichen Diskurses der Soziologie, „eine Disziplin zur Analyse der Moderne als (westliche) ‚organisierte Moderne‘“ (Reckwitz 2006, 285). Während sich die Soziologie zunehmend als empirische Wissenschaft begreift, deren Ergebnisse faktisch gestützte Untersuchungen kulturell-sozialer Ausformungen darstellen, greifen in den 1950er Jahren noch die heute oftmals schon mythisch anmutenden Überzeugungen der Psychoanalyse Sigmund Freuds: „In the 1950s, despite evidence of other kinds of family structure in Europe and other parts of the world, Freudians made the ideology of domesticity appear natural.... Nurture is transformed, before our eyes, to nature.“<sup>76</sup> Was Mitchell hier auf Geschlechterbeziehungen anwendet ist grundsätzlich auf soziale Beziehungen *per se* ausdehnbar, deren kulturelle Oberflächenstruktur durch die

---

<sup>75</sup> Crosland, Anthony: *The Future of Socialism*. London: Cape, 1956, S. 251f.

<sup>76</sup> Mitchell, Juliet. *Women: The Longest Revolution*. London: Virago, 1984, S. 43; vgl. auch Sinfield, S. 205.

scheinbar natürliche Triebhaftigkeit unterwandert wird. Dass es auch in sozial organisierten westlichen Kulturen zu Gewaltausbrüchen kommt, wird nach Sinfield Mitte des 20. Jahrhunderts durch den Freudianischen Mythos des *savage within* erklärt (vgl. Sinfield, 139ff.). Nach Sinfields Darstellung sind es die humanwissenschaftlichen Diskurse der Psychoanalyse und der Psychiatrie, die gestützt durch die mediale Vermittlung, eine *ancient savagery* in den Tiefen der menschlichen Seele propagieren (vgl. Sinfield, 145). Ein Konzept, das gleichzeitig zur Legitimierung restriktiver Kontrollmechanismen benutzt werden kann, denn wenn der Mensch von Natur aus gefährlich ist, muss er autoritär erzogen und kontrolliert werden (vgl. Sinfield, 148). Dadurch werde in Wahrheit erst geschaffen, was kontrolliert werden soll, denn menschliche Aggression und Gewalt ist nun nicht mehr der menschlichen Natur geschuldet, sondern „[t]he use of violence depends on social and economic circumstances in which people find themselves; establishing territory is a tactic in the repertoire of political manoeuvres, not our essential nature” (Sinfield, 149).

Dem radikal-konstruktivistischen Ansatz Reckwitz‘ vorausgreifend negiert folglich auch Sinfield die Existenz eines vorkulturell Natürlichen, das die unhintergehbare Essenz des Menschlichen erklären soll:

The story of the savage within aspires to the nature of myth – namely the representation of a new permanent truth about ‘Man’. But there is no such thing, no essential ‘Man’. The claim to be representing a myth is only a way of trying to add status to a reactionary story. I am trying, steadily, to promote an alternative framework of human possibilities, arguing that the network of stories in which we live and which constructs our world has been made by us in history and society, and may be remade. The idea of a fixed human nature, especially a savage one, means that there is no point in trying to change society: the underlying condition will remain the same and you will probably make things worse. So it seems better to submit to the world as it is, to acquiesce in existing power relations. (Sinfield, 147)

Der geneigte Leser der Werke Judith Butlers erkennt, dass Sinfield nicht der einzige war, der zu seiner Zeit das Konzept der bloßen kulturellen Konstruktion tradierter Strukturen menschlichen Verhaltens und Wahrnehmens gegenüber ihrer scheinbaren natürlichen Unhintergebarkeit vertreten und damit die Möglichkeit der Veränderung der rein praktikenbasierten Verhältnisse propagiert hat. Beide gehören zu einer Tradition konstruktivistischen Denkens, deren Unterfangen nicht weniger bedeutet, als die Widerlegung einer ungemein wirkungsmächtigen abendländischen Gesellschaftstheorie von Thomas Hobbes bis Norbert Elias, die stets versucht hat, menschliche Kultur als eine restriktive Eindämmung der menschlichen „Natur“ zu

begreifen. Ohne diese Problematik an dieser Stelle weiter zu vertiefen, reicht es festzuhalten, dass im untersuchten Zeitraum der 1950er Jahre Texte zu erwarten sind, die von einer freudianisch geprägten *savage within narrative* nachhaltig geprägt sind.

Gehen wir zudem von einem visionären oder seismographischen Charakter der Literatur aus, wonach literarische Werke sich anbahnende kulturelle Veränderungen und Umstürze bereits frühzeitig aufzeichnen, müssten sich in den hier untersuchten Werken bereits Einflüsse der nach Reckwitz sich erst seit den 1970er Jahren entwickelnden neuen hegemonialen Subjektkultur des kreativen Subjekts der Postmoderne abzeichnen. Während die von Reckwitz erkannte digitale Revolution der materiellen Kultur für die 1950er Jahre allerdings noch keinerlei erkennbare Rolle spielt, wird der Einfluss der neuen humanwissenschaftlichen Diskurse tatsächlich bereits in den literarischen Ausformungen der Zeit erkennbar sein. Dies ist auch nicht weiter überraschend, reagieren die humanwissenschaftlichen Diskurse doch in aller Regel leicht zeitversetzt auf gesellschaftliche Ausprägungen, die durch die Literatur der jeweiligen Zeit weitaus unmittelbarer reflektiert werden.

Reckwitz erkennt in der Transformationsphase von der organisierten Moderne zur Postmoderne einen Paradigmenwechsel in der Wissenschaft der Psychologie: Mit der Ablösung von einem sozialorientierten Subjektmodell

meint die neue Psychologie, eine reichhaltige subjektive Innenwelt zu entdecken, die es vom Subjekt zu ‚entfalten‘ gilt. Das Subjekt erscheint als Wesen, das in seinem Kern nach unentfremdetem ‚self growth‘ (A. Maslow), nach innerer Balance und Verwirklichung strebt; es ist eine Instanz, die sich ihre Welt und sich selbst kontingent ‚konstruiert‘. (Reckwitz 2006, 446)

Das ‚neue‘ Subjekt findet seine – auch ein Modeterminus der Postmoderne – ‚Selbstverwirklichung‘ also nicht mehr in Relation zu seiner sozialen Umwelt, sondern durch eine Aktualisierung der eigenen rationalen und emotionalen Potentiale. Diese neue Form der individuellen Selbstverwirklichung wirkt sich auch auf eine zweite bedeutsame Strömung humanwissenschaftlicher Diskurse aus, die man mit Reckwitz zu einem ‚ökonomischen Subjektdiskurs‘ zusammenfassen kann (vgl. Reckwitz 2006, 446). Dieser löst die soziologischen Diskurse der organisierten Moderne ab und ist gleichermaßen auf die sozialen Felder der Arbeit, des Konsums, der Intimbeziehungen, der Politik und andere Praktiken anwendbar. Als „Instanz eigenverantwortlich-riskanter, quasi-unternehmerischer Aktivität wie auch als Instanz der Wahl zwischen konsumierbaren Optionen“ ist das Subjekt demnach ökonomischen Regeln unterworfen,

und wird „mithin als Subjekt und Objekt eines ‚Marktes‘ von angebotenen und nachgefragten Items präsentiert“ (Reckwitz 2006, 446). So wie der Markt nicht nur Chancen sondern auch Risiken birgt, so kann auch das Subjekt in diesem Spiel leicht zum Objekt werden – und das in einer Zeit, in der die Artefakte der materiellen Kultur zunehmend zu nahezu gleichberechtigten subjekthaften Mitspielern werden (vgl. Reckwitz 2006, 446).

Beide humanwissenschaftlichen Diskursströmungen postulieren in ihren subjektliberalen Ansichten darüber hinaus eine Freisetzung des Individuellen von den lange determinierenden sozial-kulturellen Rahmenbedingungen und damit auch von einem weitgehend bindenden hegemonialen Subjektmodell. Reckwitz allerdings argumentiert, dass es sich bei den Praktiken der neuen Subjektkultur keineswegs um eine absolute Freisetzung des Individuellen handelt. „Es handelt sich vielmehr um *eine historische Verschiebung dieser kulturellen Kriterien* der Subjektivation“ (Reckwitz 2006, 448), auch die postmoderne Kultur basiert demnach „auf *einem* kulturell *hegemonialen* Subjektmodell, einer Subjektordnung, die Legitimität für das ‚Subjekt an sich‘ beansprucht“ (Reckwitz 2006, 448). Insbesondere in Braines programmatischem *Room at the Top* werden diese aufstrebenden Subjektpraktiken ihren Ausdruck finden, auch wenn sie hier ganz deutlich einer Ambivalenz aus Scheitern und Gelingen unterworfen sein werden.

### **3.1.3. Zeitgenössische ästhetische Bewegungen**

Wie bereits erläutert, misst Reckwitz den ästhetischen Bewegungen bei der Transformation der Subjektdiskurse eine ebenso entscheidende Bedeutung bei wie den zeitgenössischen Artefaktrevolutionen und den humanwissenschaftlichen Diskursen. Und tatsächlich erweisen sich die 1950er Jahre als eine Blütezeit insbesondere der literarischen Bewegungen. Ähnlich wie Reckwitz sieht auch Sinfield in seinem Rückblick auf *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* in der Rolle der Literatur eine zentrale in Hinblick auf die stete (Neu-)Ausbildung gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster:

Societies have to reproduce themselves culturally as well as materially, and this is done in great part by putting into circulation stories of how the world goes. Diverse institutions are involved in this (the media, religions, political parties, education), and the texts



designated 'literary', and the process of that designation, contribute. They present the attempts of literary intellectuals, in the changing conditions of their medium and society generally, to make persuasive sense of the world. It is through such stories that ideologies are reinforced – and contested, for subordinate groups struggle to make space for themselves, and attempts to legitimate the prevailing order have to negotiate resistant experience and traditions. Literary texts raise complex questions of cultural affiliation and appropriation, while engaging with the most sensitive issues of our time. (Sinfield, 2)

Auch an dieser Passage Sinfields ist sehr schön nachvollziehbar, wie Materialität, Ideologie und eben ästhetische Bewegungen in Wechselwirkung treten, die jeweilige Kultur in ihren Grundlagen (re-)generieren, ihre semiotischen Räume ordnen und dem Leben der Individuen überhaupt erst Sinn verleihen. Dabei sind literarische Texte allerdings nur ein Genre unter vielen, die den Individuen sinnhafte Angebote einer kulturellen Identität unterbreiten. Sie werden begleitet von einer Vielzahl medial und/oder institutionell vermittelter Erzählungen und Texte, von Alltagstrivialien über Sport, Politik, Religion, Wissenschaft, Kunst und Erziehung bis hin zu Werbung (vgl. Sinfield, 23f.). Zusammen bilden sie „a network of lived and narrated stories, practices, strategies, representations, fantasies, negotiations, and exchanges that, along with the surviving aural, tactile and visual traces, fashion our experience of the past, of others, and of ourselves.“<sup>77</sup> Ein Netzwerk bloßer ‚Erzählungen‘ statt der propagierten ‚Wahrheiten‘ entsteht, das Sinfield zufolge generell den Zielen der Mächtigen eignet, bestehende Machtverhältnisse und Hierarchien manifestiert und jene, die die Dominanz der Herrschenden potentiell gefährden, wirkungsvoll ausgrenzt (Sinfield, 25). Raymond Williams erkennt, dass anhand der steten (medialen) Vermittlung sinnstiftender Strukturen Kultur immer aufs Neue reproduziert werden muss: „Social orders and cultural orders must be seen as being actively made: actively and continuously, or they may quite quickly break down.“<sup>78</sup> Ohne gleich zusammenbrechen zu müssen, kann dieser Argumentation zufolge die soziale Struktur anhand veränderter Texte aber auch neu gestaltet werden.

Es wurde bereits erläutert, dass die Ideologie des Sozialismus einen der treibenden Diskurse im Großbritannien der Nachkriegszeit darstellte. Und zwei der kontinentalen Vordenker des Sozialismus, Jean-Paul Sartre und Albert Camus trugen zu dem zeitgenössischen Glauben, die Umstände durch Kunst und Literatur verändern zu können, entscheidend bei. Während Sartre im Sozialismus die Voraussetzung für ein

---

<sup>77</sup> Greenblatt, Stephen: „Psychoanalysis and Renaissance Culture.“ In: Parker, Patricia, und Quint, David (Hg.): *Literary Theory. Renaissance Texts*. Baltimore, London: John Hopkins UP, 1986, S. 218.

<sup>78</sup> Williams, Raymond: *Culture*. Glasgow: Fontana, 1981, S. 201.

freies, nicht-korruptiertes künstlerisches Schaffen sah, drehte Camus den Spieß um und propagierte, dass die Rebellion des Künstlers den politischen Umsturz überflüssig mache.<sup>79</sup> Beide Positionen vereint führen zu einem Ideal, nach dem die sozialen Umstände durch Kunst und Literatur nachhaltig verändert werden können, um dann letztendlich in einer klassenlosen Gesellschaft zur vollen Blüte der Kunst zu gelangen.

Dem Trend der Zeit folgend etablierte die sozialistische Regierung der Nachkriegszeit umfassende Reformen im Kultursektor, um durch die Öffnung des kulturellen Kapitals für jedermann auch die Öffnung der Klassenschranken zu forcieren: Mit dem Ziel, Kultur als eines jener Güter, die vormals für die oberen Klassen reserviert waren, allen zugänglich zu machen, wurde unter anderem 1945 die *Arts Council* ins Leben gerufen.<sup>80</sup> Unter deren Aufsicht wurden trotz knapper öffentlicher Gelder verhältnismäßig hohe Summen in die Unterstützung aufstrebender Talente aus allen Künsten und Klassen investiert. Sinfield argumentiert, dass – obwohl talentierte Schreiber aus der Arbeiterklasse im besonderen Fokus der Literaturförderung standen – die traditionelle Konzeption dessen, was als „kulturell hochwertig“ erachtet wurde, noch immer durch die höheren Klassen bestimmt wurde, da die meisten führenden Labour- und Kulturpolitiker der Zeit tatsächlich der *middle class* entstammten und daher die althergebrachten Kulturauffassungen vertraten (Sinfield, 50ff.).<sup>81</sup>

Der Schock, den Jimmy Porter zunächst kurz nach seinem Bühnendebüt unter vielen Literaturkritikern auslöste, wird so umso verständlicher: „Most of the reviewers of *Look Back in Anger* sought to put down Jimmy Porter in class terms, describing him as an ‘oaf’, a ‘bore’, ‘uncouth, cheaply vulgar’, one who should be ‘Sentenced to a lifetime cleaning latrines’” (Sinfield, 233), recherchierte Alan Sinfield, allerdings nicht ohne zu dem Schluss zu kommen, dass trotz schockierter Theatergewohnheiten,

the significance of *Look Back in Anger* and the Royal Court was partly institutional: the principle that the state should finance ‘good’ culture was reinforced and extended, especially in theatre. Fifteen theatres were built across the country between 1958 and 1970, all with public money. (Sinfield, 249)

---

<sup>79</sup> Vgl Sinfield, S. 88-91. Sinfield bezieht sich auf Sartre, Jean Paul: *What is Literature?* Übersetzt durch Fechtman, Bernard. London: Methuen, 1950.

<sup>80</sup> Vgl Sinfield, S. 50. Sinfield nennt des Weiteren auch die Einführung des dritten Programms der BBC als einen weiteren entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Verbreitung der Künste in der Masse des Volkes.

<sup>81</sup> Diese Beobachtung deckt sich im Übrigen auch mit der von James Curran identifizierten ‚*middle class intelligentsia*‘, welche die Ausrichtung der neuen Funkmedien entscheidend lenkte (vgl. Kapitel 3.1.1.1).

Vermutlich war es tatsächlich diese radikal polarisierende Rezeption von *Look Back in Anger*, die zur heute allgemein anerkannten Auffassung der „post-Osborne revolution“ (Laing, 87) führte.<sup>82</sup> Unterstützt wurde Osbornes initialer Erfolg paradoxerweise aber nicht zuletzt auch durch die bis dato gegebene Vorherrschaft des *well-made play*, dessen allzu artistische Selbstinszenierung und Abschottung gegenüber realpolitischen Themen dem lauten Realitätsbezug der jungen Dramatiker und Romanciers um Osborne und einer Vielzahl an *angry texts* den Boden bereiten sollte.<sup>83</sup>

It was Osborne's play also, and the whole extraordinary media and publicity episode of 'Anger' that created the conditions for the immediate success of John Braine's *Room at the Top*, ... *Saturday Night and Sunday Morning* could be taken as its successor, apparently outstripping the achievements of Braine's novel to such an extent that, according to the Daily Telegraph reviewer, it made 'Room at the Top look like a vicarage tea-party'. (Laing, 62)

Auf Osborne, Braine und Sillitoe folgen mit Wesker, Arden und Pinter weitere Autoren aus der Arbeiterklasse, die ihre Rezipienten bewusst mit den lange Zeit ausgesparten zeitspezifischen Themen und Problemen ihrer Herkunftskultur konfrontieren (vgl. Seeber, 365).

Die britische Intelligentsia der Zeit sah die Texte allerdings eher als Ausdruck jugendlichen Rebellentums denn als Blüte einer neuen sozialistischen Idealliteratur. Raymond Williams erkennt in der Retrospektive eine fehlende Bandbreite sozialer Erfahrungen. Bedingt durch die beschränkten Erwartungen der literarischen Rezipienten sei vielmehr das wiederkehrende Motiv der „novel of escape ... from the working class

---

<sup>82</sup> Dies ist selbstverständlich eine recht simplifizierende Darstellung der literaturhistorischen Ereignisse, wurde der Boden für die ‚post-Osborne revolution‘ doch bereits durch James Dixon, den komödiantischen Bruder im Geiste Jimmy Porters bereitet. Tatsächlich sah sich Kingsley Amis‘ Roman *Lucky Jim* bereits im Jahr 1953 einer ähnlich gegensätzlichen Beurteilung ausgesetzt wie sein Bühnen-Nachfolger Jimmy Porter. Von Walter Allen als neuer maskuliner Held verehrt, sah Somerset Morgan in Jim Dixon den Prototypen einer gesamten Generation verkommener *scholarship boys*: “They have no manners, and are woefully unable to deal with any social predicament.... They are scum.” (zitiert nach Sinfield, S. 233). Nichtsdestotrotz sieht Seeber in Jim Dixon eine Identifikationsfigur für eine ganze „Generation von Nonkonformisten, die sich gegen den reaktionären Kulturbetrieb und die gesellschaftliche Hierarchie auflehnen.“ (Seeber, S. 382)

<sup>83</sup> Vgl. Seeber, S. 365: „Es dürfte paradoxerweise nicht zuletzt diese Situation der Selbstimmunisierung und des eklatanten Realitätsverlustes gewesen sein, die den entscheidenden *turning point* des englischen Dramas im 20. Jahrhundert mitbewirkt hat. Denn dieser Wendepunkt wurde herbeigeführt durch das Auftreten der sog. *Angry Young Men*, die massiv auf die zuvor entstandenen Defizite reagierten und eine entschieden gegenwartsnahe und sozialkritische Form der Dramatik auf die Bühnen brachten. Die Sogwirkung und der kreative Freiraum des Neuen, das nun machtvoll sich durchsetzte, waren so groß, weil das Alte durch lang Selbstabschottung ein so großes Vakuum zurückgelassen hatte.“

– moving to the room at the top, or the experience of flight”<sup>84</sup> vorherrschend, das eine tiefgreifende literarische Auseinandersetzung mit dem Klassenkonflikt verhindere.<sup>85</sup> Unbestreitbar bleiben allerdings der Erfolg und damit der popkulturelle zeitgenössische Einfluss der Werke, der sich nicht nur auf dem Literaturmarkt und an den Theaterkassen, sondern dank zahlreicher Verfilmungen auch im Medium des Kinos bemerkbar macht.

Für das britische Kino waren es insbesondere die Verfilmungen der hier besprochenen *angry novels and plays* die eine *new wave* des britischen Kinos einläuteten:

When *Room at the Top* hit the screen in 1959, it signalled the beginning of one of the most exhilarating bursts of creativity in the history of the British cinema. During the following five or six years new film-makers with fresh ideas brought to the screen a sense of immediacy and social awareness that had people queuing again after nearly a decade of decline.<sup>86</sup>

Die Wortwahl der hier zitierten Nina Hibbin ließe sich beinahe eins zu eins auch auf die einige Jahre zuvor eingeläutete *angry wave* literarischer Texte anwenden; die zeitgenössische Entsprechung der Themen, Charaktere und in den meisten Fällen eben auch der Texte zeichnet wenig überraschend ein kohärentes Bild. So lässt sich auch John Hills Zusammenfassung des *British New Wave Cinemas* inhaltlich analog zu den – freilich zeitlich etwas früher anzusiedelnden – *angry texts* einordnen:

There can be little doubt that the conventional perception surrounding British cinema of the fifties has been that of a period of decline and stagnation, dramatically rescued towards its close by a breakthrough of new films and new talents. It is not, of course, that it was novelty per se which was significant, but rather the way in which the ‘new’ cinema sought to break with the habits of the ‘old’ by inserting a whole area of social experience hitherto suppressed or treated as marginal. That is to say, what crucially defined the breakthrough was the new cinema’s determination to centre upon the lives of the industrial working class, and to do so, moreover, in a way that would break with the false

---

<sup>84</sup> Williams, Raymond: *Politics and Letters*. London: New Left Books, 1979, S. 272.

<sup>85</sup> Demgegenüber sehen Seeber und andere allerdings „eine allgemeine Innovations- und Experimentierfreudigkeit, die trotz der ähnlichen Aufbruchsbedingungen durchaus unterschiedliche, individuell erkennbare dramatische Stile hervorbringt“ (Seeber, 366), das dem britischen Theater erfrischende internationale Einflüsse – etwa des Epischen Theaters Bertolt Brechts oder des zeitgenössischen amerikanischen Theaters Eugene O’Neills, Arthur Millers oder Tennessee Williams – beimischt und damit „die Rückständigkeit des englischen Dramas vor 1956“ (Seeber, 366) zumindest ein Stückweit aufhebt.

<sup>86</sup> Hibbin, Nina: „The British ‘New Wave.’” In: *The Movie*. Chapter 57. London: Orbis, 1981.

theatricality of conventional commercial cinema by developing a style that was in some way more 'authentic' and befitting of the novelty of its subject-matter.<sup>87</sup>

Sehr schön lässt sich nun die transmediale Durchdringung des neuen *authentic style* ästhetischer Erzeugnisse nachvollziehen: Was auf der Bühne und im Campus Roman seine Anfänge nimmt, erweitert seinen Wirkungskreis durch verwandte elektronisch-mediale Bereiche und entfaltet so seine Massenwirkung als Integrationsangebot für eine wachsenden Gruppe medialer Konsumenten aus der Arbeiterklasse. Dabei verbinden der neue Stil und die durch ihn transportierten Subjektmodelle Elemente der Herkunftskultur der intendierten Rezipienten und verknüpfen sie – ähnlich der Werbung – mit neuen Bedürfnis- und Wunschstrukturen, wie sie auch durch andere Medien vermittelt und von theoretischen Diskursen diskutiert werden. Das Ergebnis ist definitiv ein Subjektmodell mit hohem „passionate attachment“ im Butlerschen Sinne: „the central theme and organizing principle of the narrative is that of social mobility, of a working-class or lower-middle-class character coming to terms with an upper-middle-class milieu. And central to this process of upward social mobility is the seduction of or marriage to a woman from a higher social class” (Hill, 304). Die Probleme des klassenüberschreitenden Assimilationsprozesses stellt dabei die vom Protagonisten zu bewältigende Herausforderung dar.

Das *British New Wave Cinema* ist – verstanden als Erweiterung der *angry texts* der 1950er Jahre – ein typisches Zeugnis einer Zeit, die in allen medialen und sozialen Bereichen eine wachsende Zahl kultureller Erzeugnisse hervorbringt, deren Einordnung sich in klassische Schemata kultureller oder ästhetischer Produktion nur noch schwer einordnen lassen. Neben der bereits kurz erwähnten *Kulturindustrie*-Theorie Adornos und Horkheimers erscheint mir hier das Konzept der *popular culture* von Leo Löwenthal – ein weiterer Vertreter der Frankfurter Schule – am geeignetsten, um die neuen Phänomene deskriptiv begreifen zu können. Löwenthal geht es nicht um eine Hierarchisierung hoher oder niedriger Kultur, vielmehr vertritt auch er die von Reckwitz geteilte Ansicht, man brauche lediglich „die Organisation, den Inhalt und die sprachlichen Symbole der Massenmedien zu untersuchen, [um die] typischen Verhaltensweisen, die gängigen Glaubensvorstellungen Vorurteile und Sehnsüchte einer großen Zahl von Menschen“ (Löwenthal in Faßler und Halbach, 46) zu erfahren.

---

<sup>87</sup> Hill, John: „Working-Class Realism and Sexual Reaction: Some Theses on the British ‚New Wave‘.“ In: Curran, James, und Porter, Vincent (Hg.): *British Cinema History*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1983, S. 303.

Der unbestreitbare transmediale Einfluss der hier vorgestellten ästhetischen Erzeugnisse zeugt von einer zeitgenössischen Aktualität der Texte, die im Sinne von Löwenthals Theorie – ohne eine einheitliche ästhetische Bewegung zu bilden – sich dennoch gegenseitig beeinflussen und den Boden bereiten für einen Themenbereich, der mit besonderem Erfolg den Geist der Zeit zu treffen schien. Sinfield bringt diese Interaktion von Rezeption und Produktion in bestechender Klarheit auf den Punkt:

Notice how literary texts of any period return repeatedly to certain complex and demanding themes. This is because the stories that require most attention – most assiduous and continuous reworking – are the awkward, unresolved ones. They are what people want to write and read about. (Sinfield, 37)

Der heikle und ungelöste Identitätskonflikt, den Jimmy Porter so überzeugend und doch so verzweifelt hinausschreit, der den Rezipienten so sehr in der *suspense* des Sinnverlustes hängen lässt, verlangt nach weiteren Bearbeitungen des Themas, nach neuen Lösungen für den Identitätskonflikt des *working-class* Aufsteigers, bei denen es sich letztlich, wie wir sehen werden, um verschiedene Ausformungen des Kernphänomens *Working Class Hero* handelt. Dieser dient dann als simples Reaffirmierungsmuster der eigenen Identität, als zu den Umständen passende (anti-) gesellschaftliche Rolle, die den Schein des authentischen, ursprünglichen Selbst trägt und medial repräsentiert wird, ohne das Makroproblem der umgebenden Gesellschaft lösen zu können, die lediglich als zu erduldenes Leid erfahren wird.

Folglich sucht man in den Texten tatsächlich vergeblich nach innovativen sozialreformerischen Rezepten. Oft wird darauf hingewiesen, dass die Protagonisten in ihrer Kritik an Machtstrukturen und sozialer Ungerechtigkeit inkonsequent seien, wenn sie die durch die Strukturen etablierten Annehmlichkeiten der Gesellschaft als zu erreichendes Ziel erachten. Der Rebellion des *Working Class Hero* wohnt somit aus moralischer Perspektive ein gutes Maß an egozentrisch-hedonistischem Trieb inne, der den Protestcharakter der Romane, Stücke und Filme zwar unterminiert, dem kommerziellen Erfolg der ‚Bewegung‘ aber sicher förderlich war (vgl. Seeber, 382f.). Ob es nun mehrere Millionen englischer junger Erwachsener zwischen 20 und 30 waren, die sich mit Jimmy Porters verzweifelter Rebellion identifizierten, oder nur die begrenzte Anzahl einer enttäuschten Schicht potentieller Aufsteiger<sup>88</sup>, der literarische Diskurs hatte einen lebensweltlichen in Gang gesetzt und das Momentum der neuen

---

<sup>88</sup> Vgl. Willis, Ted: „Discussion on vital theatre.” *Encore*. 19, 1959, S. 22.

Bewegung sollte nicht ungenutzt verstreichen. Der mediale Diskurs tat sein Übriges und aus den literarischen Einzelphänomenen wurden die ästhetischen Bewegungen der *Angry Young Men* und des *Vital Theatre* geschaffen. Beide Termini waren dabei keine Selbstbeschreibungen der beteiligten Autorengruppe, sondern medial befeuerte Schlagwörter, die entscheidend zur öffentlichen Wahrnehmung einer neuen Literaturbewegung beitragen sollten.<sup>89</sup>

Ein klares Ziel mit der neuen Bewegung verfolgte allerdings Arnold Wesker, der – beseelt von Camus‘ Ideal einer literarischen Bewegung, die den Boden für den realen Sozialismus bereitet (vgl. Sinfield, S. 243) – eine neue Form des *working class theatre* propagierte und bis ins Jahr 1970 in seinem genreübergreifenden Kunstprojekt *Center 42* umsetzte. Sein Ziel war ein hochgestecktes: Durch die Beteiligung der *working class* am literarischen Diskurs sollte diese aus ihrer Unmündigkeit heraus zu politischer Einflussnahme animiert werden. Insbesondere *Roots*, der mittlere Teil der sog. *Wesker Trilogy* (die durch das chronologisch vorangehende *Chicken Soup with Barley* und das folgende *I‘m Talking about Jerusalem* komplettiert wird), wurde ein beliebter Unterrichtsstoff an weiterführenden Schulen, „because it witnessed to the cultural development of the lower-class Beattie“ (Sinfield, S. 244). Damit wandelte Weskers Stück ideologisch zwar auf den Spuren der deutschen Klassik, deren Stücke ebenfalls zur Erziehung einer neuen – damals bürgerlichen – aufgeklärten gesellschaftlichen Schicht beitragen sollten, seinen ‚vitalen‘ Charakter als unmittelbarer Ausdruck des Aufbegehrens der Arbeiterklasse sollte es dadurch m.E. allerdings weitgehend verlieren.

Hinzu kommt die bereits ausführlich beschriebene enorme mediale Konkurrenz, der sich Literatur und Theater in der Nachkriegszeit zunehmend ausgesetzt sahen. Die Sättigung englischer Haushalte durch das Fernsehen, die zunehmende Konkurrenz durch das Kino und die darin transportierte *mass culture* aus den USA erschwerten die Erschließung neuer Rezipientenschichten für die nicht-elektronischen ästhetischen Medien erheblich. Die traditionellen Rezipienten von Literatur und Theater sahen sich nichtsdestotrotz einer neuen, lauten und vitalen Generation von Autoren ausgesetzt, deren Texte die alten Gewohnheiten aufbrechen und neue Praktiken literarischer Produktion und Rezeption setzen sollten.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Vgl. Laing, S. 88: „‘Vital theatre’ was the phrase selected to reflect the programmatic aspect of the journal *Encore* (begun in 1955) which became the chief theoretical medium of the new theatrical generation. The very generality of the phrase was its greatest asset....”

<sup>90</sup> Die ambitionierten Entwicklungen im Bereich des Dramas belegen bereits, dass eine Reduzierung der Epoche auf eine ‚angry decade‘, wie Allsop sie griffig bezeichnete, zu kurz greift. Die Konzentration

### 3.1.4. Lebensformen und kulturelle Klassen

Alle drei Transformationsfaktoren spiegeln eine analoge, stets von traditionellen und überraschend stereotypen Klassenressentiments geprägte Auffassung der Gesellschaft wieder: Die *working class* erscheint als besonders anfällige Bevölkerungsschicht für die Bedrohungen medial-materieller, populär-kultureller und ästhetischer Neuerungen. Aufgrund der schieren Masse an Mitgliedern der *working class* erscheinen diese Veränderungen zugleich als Gefährdung der Grundsätze der britischen Gesamtgesellschaft. Dabei spielen die gegenläufigen Assimiliationsängste und Assimilationsbestrebungen eine enorm wichtige Rolle, die – je nach Klassenperspektive und Sympathie – zum Ideal der klassenlosen Gesellschaft oder aber zur ungewünschten Aufweichung und Erosion traditionell-imperialer Gesellschaftsmuster führen konnten. Hinzu kommt, dass die Ausgangslage eines emotionalen Gemeinschaftssinnes nach Kriegsende eigentlich den idealen Nährboden für die Auflösung gesellschaftlicher Stratifikationen bieten sollte.

Generell lässt sich daher festhalten, dass die diskursive Auseinandersetzung mit dem Begriff *Klasse*, seinen gesellschaftlichen Ausprägungen und Veränderungspotentialen eine zentrale Problemstellung der Zeit bildet; und zwar in allen hier beschriebenen Transformationsfaktoren. Die Vielzahl der Lösungsansätze lässt daher den Schluss zu, dass es sich bei diesem Themenfeld um eines jener von Sinfield angesprochenen „awkward, unresolved ones“ handelt, eben etwas „what people want to write and read about“ (Sinfield, 37). Um diese undurchsichtige Gemengelage zu entwirren, sollen in diesem Kapitel die Klassenbewegungen der Nachkriegszeit und der 1950er Jahre genauer beleuchtet und durch einige auf Norbert Elias' Zivilisationstheorie beruhende theoretische Überlegungen ergänzt werden.

Wie bereits dargestellt, brachten die umfangreichen sozialen Reformen der Nachkriegszeit tatsächlich das Gefühl mit sich, dass die sozialistischen Ideale sozialer Gleichheit und der Auflösung der traditionellen Klassengrenzen zum Greifen nahe schienen (Sinfield, 15). Dennoch konstatiert Sinfield bereits zu Beginn seiner umfassenden Untersuchung *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*:

---

der literaturhistorischen Betrachtung dieser Arbeit auf die hier behandelten Texte soll nicht darüber hinweg täuschen, dass mit William Golding und Samuel Beckett zwei Klassiker der modernen britischen Literatur in literaturästhetischer Hinsicht wohl weit mehr Einfluss ausübten als die hier behandelten Autoren. In soziologischer und kulturwissenschaftlicher Hinsicht allerdings ergeben sich aufgrund des starken Realitätsbezuges der *angries* und ihrer direkten Nachfolger fruchtbare Einsichten in die Entwicklung und Transformation der Reckwitzschen Subjektkulturen.



Full employment and the welfare state created, for a while, the sense of a society moving towards fairness, in which remaining 'pockets of poverty' would soon be eliminated. Now that this astonishing political experiment is under fundamental question, with social divisions deeper than for 50 years, it is important to investigate both the positive potential and the flaws in its conception, and how it went awry. (Sinfield, 1)

Eben dieser Frage gilt es auch bei der Untersuchung des *Working Class Hero* Phänomens nachzugehen, liegt seine Entstehung doch genau in diesem Scheitern des Versprechens sozialer Gleichheit für alle Mitglieder der britischen Gesellschaft begründet.

Die mythisch aufgeladene kollektive Kriegserfahrung führt in der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst in der Tat zu einer Umverteilung sozialer Ressourcen und einer Umsetzung gesellschaftlicher Reformen, die eine soziale Gleichheit sichern sollten (vgl. Sinfield, 23). Schon früh setzt sich die Überzeugung durch, dass die Grundlagen für diese Gleichheit durch die Gleichwertigkeit der Bildungschancen zu sichern seien. Der Butler Education Act aus dem Jahre 1944 stellt dabei das entscheidende Reformprojekt dar, das durch seine „free secondary education for all“ zwar einerseits tatsächlich als „a great advance towards a unified modern society“ (Hopkins, S. 163) gesehen wurde, die Bildungsgleichheit für alle garantierte, dessen Versprechen in der lebensweltlichen Realität aber eben doch nicht gehalten werden konnten. Denn „the retention of fee-paying schools and division of the rest into grammar and secondary modern, with an extension of 'intelligence' testing, continued prewar trends and 'ensured that privilege was perpetuated behind a facade of democratic advance'“ (Sinfield, S. 55f.).<sup>91</sup> Nicht nur Sinfield erkennt<sup>92</sup>, dass das Bildungssystem trotz der Reformen von der ursprünglich intendierten herkunftsunabhängigen Chancengleichheit durch Bildung ein gutes Stück entfernt blieb. „The preoccupation with upward mobility through education“, konstatiert Sinfield, „was a story that society, or parts of it, wanted to tell itself, not a record of experience“ (Sinfield, 234).

Auch wenn Bildungschancen folglich weiterhin der gesellschaftlichen Stratifikation folgen, so bleibt doch unbestreitbar, dass sich mit dem milden ökonomischen Boom der Nachkriegszeit zumindest die materiellen Verhältnisse großer Teile der Arbeiterklasse zum Besseren wenden. Zwischen 1951 und 1958 stiegen die

---

<sup>91</sup> Sinfield zitiert Calder, S. 627.

<sup>92</sup> Vgl. z.B. Curran 2010, S. 145ff.

Reallöhne tatsächlich um 20 Prozent und führten zu einem höheren Lebensstandard in allen Bevölkerungsschichten (vgl. Sinfield, 156). Nach Sinfield hängt diese Wendung aber nur zu einem kleinen Teil mit den verbesserten Bildungschancen zusammen; vielmehr ist sie auf die grundlegend freundlichere ökonomische Gesamtsituation zurückzuführen:

Most upward movement was not because the class system was weak but because there were more middle-class jobs, and it was probably within a fairly narrow 'buffer zone' between the middle class and working class proper.... The Robins Committee found in the early 1960s that there were more lower-class students only because the number of students had doubled: the proportion was the same as in 1939. (Sinfield, 235)

Während die relativen Studierendenzahlen mit *working-class* Background also konstant blieben, muss dennoch festgehalten werden, dass sich die absolute Zahl der gleichen Studierendenkategorie immerhin verdoppelte. Auch die Tatsache, dass Sinfield mehr „middle-class jobs“ erkennt – die ja nichts anderes sind als neu aufkommende und besser bezahlte Stellen im Dienstleistungssektor –, deutet darauf hin, dass in der Nachkriegszeit in einem moderaten Maße durchaus gesellschaftliche Veränderungsprozesse einsetzten; und zwar in jener auch von Sinfield erkannten „buffer zone“ zwischen *working* und *middle class*, also in genau jenem Bereich, in dem gesellschaftliche Veränderung nach den Sozialreformen der Labourregierung auch zu erwarten waren. Diese bedeutsame *buffer zone* zwischen den Klassen werden wir in Kürze noch einer detaillierteren Betrachtung unterziehen.

Zunächst bleibt festzuhalten, dass mit den verbesserten ökonomischen Bedingungen für die Arbeiterklasse auch unverkennbare Assimilationsbestrebungen hin zum Lebensstil der oberen Klassen stattfinden. So stellen Abrams, Rose und Hinden fest, dass die Errungenschaften des *welfare state* Lebensbedingungen und Lebensstil der Arbeiterklasse grundlegend verändert haben:

Large groups of manual workers have higher earnings than white-collar workers or than sections of the middle class. They are cushioned by the provisions of the welfare state; their children have educational opportunities beyond the dreams of their parents. They now have opportunities for leisure, for the enjoyment of most of the good things in life.... But this is not all. The manual workers, they have also *changed* their position; some are no longer manual workers at all. As a result of technological changes some blue-collar workers have become white-collar workers ... more cross over the line each day. There is

an increasing fluidity in our society.... The day is gone when workers must regard their station in life as fixed – for themselves and for their children.<sup>93</sup>

Die hier gewählte Metaphorik („they are cushioned by the provisions of the welfare state“, „more cross over the line each day“) legt den Schluss nahe, dass die gesellschaftliche Bewertung dieses Prozesses alles andere als eindeutig positiv ausfällt. Auf der einen Seite steht die sozialistische *middle-class* Intelligentsia, die aufgrund der besseren Lebensbedingungen einen Verlust klassischer sozialistischer Werte zugunsten einer kapitalistischen Konsumorientierung fürchtet: „One of the paradoxical consequences of affluence and greater equality of opportunity was to narrow human life to the quest for goods, status, position. The more room at the top there was, the more energy was expended trying to get there“ (Bogdanor und Skidelsky, 14).<sup>94</sup> Auf der anderen Seite stehen die etablierten Mittel- und Oberschichten, die jene die Klassengrenzen effektiv etablierenden kulturellen Codes und Praktiken nicht ohne weiteres preisgeben wollten; oder im Zweifelsfall durch die Etablierung neuer Codes erneute Differenzierungen anstrebten. Ein anschauliches Beispiel ist die Reaktion der Oberschichten auf die modische Assimilationsbewegung der ‚Teds‘:

Teds were named from their ‘Edwardian’ style of dress ... However, if the teds’ idea, initially, was to acquire status, it didn’t last long, because the upper-class wearers quickly abandoned the style when it became associated with the teds. ‘The whole of one’s wardrobe IMMEDIATELY becomes UNWEARABLE’, ‘explained a disconsolate young ex-Guardee over a champagne cocktail’....<sup>95</sup>

Wie die Assimilationsbewegungen der Zeit theoretisch zu bewerten sind, wird weiter unten unter Bezug auf Norbert Elias Zivilisationstheorie noch detailliert dargelegt werden.

So ausgeprägt die Bemühungen „to get there“ folglich auch sein mochten, sie endeten für die meisten potentiellen Emporkömmlinge doch nicht in der *middle* oder gar

---

<sup>93</sup> Abrams, M. u.a.: *Must Labour Lose?* Harmondsworth: Penguin, 1960, S. 105. Vgl. auch Laing, S. 4 und S. 22: “Look how life has changed. Our children are better educated. The mental horizon of their parents has widened through travel, higher living standards and TV. Five million Britains now holiday abroad every year. Half our population is under 35 years of age. Steaks, cars, houses, refrigerators, washing machines are no longer the prerogative of the ‘uppercrust’, but the right of all. People believe, and the *Sun* believes with them, that the division of Britain into social classes is happily out of date.” Laing zitiert die *Sun* vom 15. September 1964.

<sup>94</sup> Vgl. auch Sinfield, S. 254: “It became general wisdom that as the working classes were better paid, they took on a middle-class outlook and lost political militancy.” Zu den verbesserten Lebensbedingungen und deren vermeintlichen Auswirkungen auf die politische Aktivität der *working class* vgl. auch Curran 2010, S. 164f.

<sup>95</sup> Sinfield, S. 153. Sinfield zitiert Bogdanor und Sidelsky, S. 290.

der *upper class*, sondern in jener von Sinfield erkannten *buffer zone* zwischen *working* und *middle class*, die auch für den politischen und soziologischen Diskurs der Zeit ein zu klärendes Phänomen darstellte. So erkennt unter anderen auch George Orwell eine neue „indeterminate social class“, die sich der alten Klassenzuordnung entzieht.<sup>96</sup> Da sich diese neue soziale Schicht zwischen *working* und *middle class* angesiedelt sah, wurden die Versuche der Zuordnung auch entlang dieser bekannten Kategorisierungen vorgenommen. So erkennt Evan Durbin, dass die Mitglieder der neuen Gruppe vor allem durch konservative Werte geprägt seien und schlägt daher vor, dass es sich bei der neuen Klasse um eine Ausprägung des „*embourgeoisement* (to coin a horrible word) of the proletariat“ handle.<sup>97</sup> Diese Form des *embourgeoisement* erkennt auch Alan Sinfield in seinem Rückblick und attestiert dem neuen „affluent worker“ eine fehlende „political militancy“ (Sinfield, 254). Während die meisten zeitgenössischen Kommentare also eine sukzessive „deproletarianisation of British society“ (Laing, 21) anmerken, erkennen Westergaard und Resler allerdings rückblickend „a 'proletarianization' of large sections of the petty bourgeoisie.“<sup>98</sup>

Auch diese Diskussion zeigt, dass es sich bei Phänomen Klasse und seiner neuesten zeitgenössischen Auswüchse um ein Thema handelt, das zunächst einer kategorialen Einordnung entlang bekannter Parameter bedarf, um (be)greifbar gemacht zu werden. Charles Curran wagt bereits 1956, eine von Proletariat und Bourgeoisie losgelöste Benennung der neuen Klasse und beschreibt sie als

a new class composed of the manual workers who are the principal beneficiaries of the resettlement. They have been lifted out of poverty and also out of their old surroundings. Now they form the bulk of the inhabitants on the municipal housing estates that encircle London and every other urban centre. They are the New Estate of the realm.<sup>99</sup>

Die Neubenennung deutet bereits darauf hin, dass Curran die Eigenständigkeit der neuen sozialen Schicht erkennt, weshalb sie auch nicht mit traditionellen Klassenbegrifflichkeiten definiert werden kann: „the New Estate is a classless zone,

---

<sup>96</sup> Orwell, George: „England Your England.“ Orwell, S. und Angus, I. (Hg.): *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Vol. 2. Harmondsworth: Penguin, 1970, S. 97.

<sup>97</sup> Durbin, Evan: *The Politics of Democratic Socialism*. London: Routledge, 1957, S. 119; vgl. auch Laing, S. 15ff.

<sup>98</sup> Westergaard J., und Resler H.: *Class in a Capitalist Society*. Harmondsworth: Penguin, 1976, S. 76, zitiert nach Laing, S. 24.

<sup>99</sup> Curran, Charles: „The New Estate in Great Britain.“ *Spectator*. Januar 1956, S. 72.

neither proletarian nor bourgeois. It has turned its back on the first but does not wish to assimilate to the second.”<sup>100</sup>

Worin liegen die Gründe für diese Abgrenzung zu Gruppen auf beiden Richtungen der sozialen Leiter? Eine plausible Erläuterung dieses Prozesses der Assimilation und Dissimilation liefert Norbert Elias im Rahmen seiner Zivilisationstheorie. Er erkennt zwei Phasen, wenn sich verschiedene innergesellschaftliche Lebens- und Verhaltensstandards annähern:

Eine Kolonisations- oder Assimilationsphase, in der die jeweils untere und breitere Schicht zwar im Aufsteigen, aber doch noch der oberen deutlich unterlegen, in der sie spürbar am Vorbild der oberen orientiert ist und in der diese obere Gruppe sie, gewollt oder ungewollt, mit ihren Verhaltensweisen durchsetzt. Und eine zweite Phase der Abstoßung, der Differenzierung oder Emanzipation, in der die aufsteigende Gruppe spürbar an gesellschaftlicher Stärke und an Selbstbewusstsein gewinnt, in der dementsprechend, die obere Gruppe zu einem stärkeren Ansichhalten, einer betonteren Abschließung gedrängt wird und in der sich die Kontraste, die Spannungen in der Gesellschaft verstärken.... in der ersten Phase, die meist gleichbedeutend ist mit der Phase des individuellen Aufstiegs aus der unteren in die obere Schicht, tritt die Neigung von oben nach unten zu kolonisieren, von unten nach oben sich anzugleichen, stärker zutage; in der zweiten Phase, in der die gesellschaftliche Stärke der jeweils unteren Gruppe als eines Ganzen wächst und die der oberen sich verringert, verstärkt sich mit der Rivalität und den Abstoßungstendenzen auch das Selbst- und Eigenbewusstsein beider, die Neigung, das Unterscheidende hervorzukehren und – soweit es die Oberschicht angeht – zu stabilisieren. Die Kontraste zwischen den Schichten werden größer, die Mauern höher. (Elias, 424)

Es wird deutlich, dass sich mit Elias' theoretische Ausführungen die gesellschaftlichen Veränderungen Großbritanniens nach dem zweiten Weltkrieg hervorragend erklären lassen: Die Kolonisations- oder Assimilationsphase wird ausgelöst durch die gesellschaftsdurchdringende Gemeinschaftserfahrung des Kriegs und das dadurch ausgelöste Bedürfnis, die traditionellen Klassengrenzen abzubauen. Unterstützt wird diese positive Grundhaltung durch das schon seit längerem gegebene Interesse der *middle-class* Intelligentsia, ihre Subjektmodellmaßstäbe – die in großen Teilen noch durch das hegemoniale bürgerliche Subjektmodell geprägt sind – auch auf die untere Klasse zu übertragen. Dieses von Elias als „Neigung von oben nach unten zu kolonisieren“ beschriebene Bestreben äußert sich z.B. durch die in Kapitel 3.1.1.1 ‚Mediengeschichtliche Transformationen Großbritanniens im 20. Jahrhundert‘ beschriebene *cultural mission* der BBC mit dem Ziel, den Charakter aller Bevölkerungsmitglieder nach eigenen Standards auszubilden. Mit der Labourregierung

---

<sup>100</sup> Curran, Charles: „The Politics of the New Estate.” *Spectator*. Februar, 1956, S. 209.

und den sozialen Reformen der Nachkriegszeit scheinen die Voraussetzungen für eine Gleichheit, also eine Angleichung/Assimilation der Gesellschaftsmitglieder gegeben. Dass diese Angleichungsbestrebungen gleichbedeutend mit einer Anhebung der Lebensstandards der unteren Klassen sind, erklärt zudem, warum so viele zeitgenössische Beobachter ein *embourgeoisement* des Proletariats beobachteten; die Assimilationsbestrebungen orientieren sich, wie auch Elias es darstellt, wenig überraschend an den Lebensstandards der jeweils höheren Schicht.

Bedingt durch die verbesserten Lebensbedingungen und Bildungsmöglichkeiten und verstärkt durch die Präsenz des Themas auf sämtlichen gesellschaftlichen Diskursebenen gewinnt die potentielle Aufsteigerschicht der *working class* an Einfluss und Selbstbewusstsein – nach Elias' Ausführungen der Startschuss für die zweite Phase der gegenseitigen Abstoßung. Auf Seiten der Oberschicht tritt nun das Bestreben zutage, sich erneut abzugrenzen und die Unterschiede zwischen den Schichten wieder zu stabilisieren. Dies äußert sich in der Nachkriegsgesellschaft Großbritanniens nicht nur durch das von Elias beschriebene „stärkere Ansichhalten“<sup>101</sup>, also durch einen neuen, differenzierenden Verhaltenscode, sondern auch durch wirkungsvolle gesellschaftliche Mechanismen: „The ideology of welfare-capitalism was sufficient to alarm those who believed the established system to be in their interest” (Sinfield, 16), fasst Sinfield diese Motivation des Establishments zusammen, die eigene Exklusivität auch weiterhin aufrecht zu halten. Nach seiner Auffassung kam es ausgerechnet innerhalb des reformierten Bildungssystems zur Ausbildung exkludierender Tendenzen, die unmittelbar auf der Auseinandersetzung mit literarischen und hochkulturellen Errungenschaften fußten: „Literature was presented as a universal culture, and this high claim ratified discriminations in teaching and examinations that, actually, were largely those of class and teachability. The alleged inclusiveness afforded mechanisms of exclusion” (Sinfield, 57). Sinfields Argumentation zur Folge waren es also die nach imperialen und bürgerlichen Idealen geprägten Curricula der Zeit, die in der Ausbildung die kulturellen Dispositionen der auszubildenden Subjekte außer Acht ließ und statt dessen ein Bewertungssystem etablierte, dass soziale Repression rechtfertigte:

The final twist is that when lower-class people do not take to the arts, it is said to be their fault. Thus the idea of high culture tends towards not merely the self-justification of the upper classes, but the humiliation of the rest (if, that is, they defer to the hegemonic culture). This is a common consequence of the supposed incorporation of the lower

---

<sup>101</sup> Elias zielt mit seiner Argumentation ja deutlich auf die Ausbildung stärkerer Selbstzwänge ab.

classes into welfare-capitalism: now they can be held responsible for its failures, even though those failures may derive from the fact that incorporation has been largely a pretence. (Sinfield, 55)

Diese in ihren Details durchaus streitbare These bestätigt dennoch zum einen die Reckwitzschen Ausführungen zum Einfluss ästhetischer Bewegungen auf die Subjektkultur und liefert gleichzeitig eine zusätzliche Erklärung für den Boom popkultureller Literatur- und Kunstproduktion der Zeit: Wo Kunst und Literatur im Zuge der Ausbildung zwar ständig präsent sind, aber doch stets auch als fremd und exklusiv erfahren werden, wird auch der Wunsch nach einer eigenen Form der künstlerischen Ausdrucksweise genährt. Gleichzeitig, so argumentiert Sinfield, liefert das abzusehende ‚Scheitern‘ einer solchen Ausbildungsmission die Rechtfertigung für die Überlegenheit der eigenen Schicht über die zu erziehende und trägt so zu einer Bestätigung der bestehenden Machtverhältnisse bei. Der Wunsch nach sozialer Gleichheit im Rahmen des *welfare capitalism* wird somit effektiv unterwandert: „If welfare-capitalism doesn’t work, we are back in the situation experienced through most of history and most of the world ever since 1945, when the governing elite maintains itself and the forces and relations of production by direct repression” (Sinfield, 21).

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln erläutert, trug auch die politisch links orientierte Intelligentsia der *middle class* unbewusst zu dieser Verurteilung der *working class* und ihrer künstlerischen Produktion bei. Die obrigkeitskritischen Dissidenten der *middle class* konnten die kulturellen Bewertungsmaßstäbe ihrer bürgerlichen Herkunftskultur, die ihrerseits eine Assimilation nach oben anstrebte, eben doch nicht vollends ausblenden (vgl. Sinfield, 116). Sinfield fasst die hier beschriebenen Effekte dieser Abstoßungsprozesse passend zusammen:

[T]he post-1945 understanding of culture, the arts and education was formed in the same ideological framework as the other main welfare institutions.... For although full employment, health, educational and cultural provision have in fact been of benefit to the middle classes, the notion that they were for everyone has required expensive provision, and this comes to seem extravagant and unnecessary. Moreover, it bears the ideological impress of a dissident intelligentsia. So cultural provision, like national utilities and health-care, is ‘returned’ to the private sector, where it can be shaped more precisely for those who can pay and who support the normative value system. (Sinfield, 58)

Die herkunftskulturelle Subjektdisposition der Intelligentsia der Zeit war – dieser Deutung folgend – folglich stärker als der ideologisch motivierte Wille zur grundlegenden Änderung der Gesellschaft. Kulturelle Stratifikationen beruhen eben

nicht nur auf finanziellen, sondern auch auf sehr spezifischen Ausprägungen kulturellen Kapitals; ein Kapital, das durch Bildung geformt und gesichert wird.

James Curran legt in seiner Medienanalyse der Zeit überzeugend dar, dass auch die mediale Programmgestaltung der BBC jene traditionellen dreiteiligen Vorannahmen einer gesellschaftlichen Ordnung spiegelten und somit – trotz *cultural mission* – effektiv zur Sicherung der Stratifikation beitrugen:

The final and most revealing innovation was the introduction of the Third Programme. An internal memorandum in 1944 had suggested that the BBC should provide three competing services. Programme A ‘should be of the highest possible cultural level, devoted to artistic endeavour, serious documentary, educational broadcasting, and the deeper investigation of the news, corresponding in outlook to a *Times* of the air’. Programme B, ‘the real home programme of the people of the United Kingdom’, would ‘give talks which would inform the whole democracy rather than an already informed section, and be generally so designed that it will steadily, but imperceptibly, raise the standard of taste, entertainment, outlook and citizenship’. Programme C was to divert, and needed little detailing. (Curran 2010, 149)<sup>102</sup>

Curran schlussfolgert, dass diese Dreiteilung aber nicht nur eine Reflektion der gesellschaftlichen Hierarchisierung ist, er belegt auch, dass die „hierarchy of ability“ (Curran 2010, 150) auf der Ebene der Medien erstaunliche Ähnlichkeit mit dem 1944 reformierten Bildungssystem aufweist:

Listeners and children are not obviously analogous. Yet what is striking is the similarity in the proportions of people assigned, quite independently, by education and broadcasting authorities to three categories. It is as though in the natural order of things there were three types of children and three types of listeners reflecting a three-way divide in society as a whole. It was expected that the population would divide as follows:

Grammar schools 5%	Third Programme 6%
Technical schools 15%	Home Service 20%
Modern schools 80%	Light Programme 71%

In both cases the figures were based more on a hunch than on statistics, and in both cases they proved wholly unrealistic. (Curran 2010, 150)

Das Beispiel belegt, dass die Reformationsbestrebungen der Nachkriegszeit, die zu sozialer Gleichheit führen sollten, in den beiden Sozialisationsinstanzen der Medien und der staatlichen Bildung von vorne herein durch Bewertungsmuster traditioneller gesellschaftlicher Stratifikation unterminiert wurden. Diese zeitgenössisch als

---

<sup>102</sup> Curran zitiert „Programme development.“ In: *BBC Internal Memorandum*. BBC Written archives. 14. Februar 1944.



„natürlich“ gegeben aufgefassten Annahmen und Bewertungen kognitiver Fähigkeiten werden im Lichte des radikalkonstruktivistischen Ansatzes zu reinen Ausformungen kultureller Prägung mit enormen Einfluss auf die Ausbildung von Subjektdispositionen und sozialen Strukturen.<sup>103</sup> Die Ausführungen zu Bildung und Medien belegen zudem Elias‘ These einer Kolonisationsbestrebung von oben in der Phase der Assimilation, die stets unter Anwendung der Werte und Annahmen der kolonisierenden Schicht ausgeführt wird. Und die gleichzeitig die Rechtfertigung der zweiten Phase der Abstoßung bereithält, wenn das Scheitern der – selbstverständlich wohlgemeinten – Kolonisationsbestrebungen erklärt wird.

Die Untersuchung zeigte jedoch auch, dass in Hinblick auf die gesellschaftliche Stratifikation keineswegs alles beim Alten blieb, lediglich das ursprünglich intendierte Ziel der Etablierung einer klassenlosen Gesellschaft wurde weit verfehlt. Effektiv etabliert wurde allerdings die bereits analysierte *buffer zone* zwischen *working* und *middle class*, in der sich nicht nur die besser verdienenden Repräsentanten der *working class* wiederfanden, sondern eben auch die besser ausgebildeten Vertreter, denen der Eintritt in die oberen Klassen aufgrund der bald einsetzenden Abstoßungsphase verwehrt blieb. Und es ist nicht sonderlich erstaunlich, dass nach dem anfänglichen Versprechen der Öffnung und der Kontingenz und der folgenden Differenzierung die gegenseitigen Fronten schließlich verhärteten und die Mauern der stratifizierten Gesellschaft tatsächlich höher wurden.

Die *buffer zone* des *new estate* muss auf die jungen Aufsteiger der Zeit wie eine Gefangenschaft zwischen den Mauern der Klassen gewirkt haben. Durch ihre Ausbildung den Grenzen der *working class* entwachsen und ihren Wertmustern entfremdet, finden sie sich doch vor den verschlossenen Eintrittstoren der oberen Klassen wieder. Diese Situation birgt auch für die Identitätsformation der Subjekte eine nicht zu unterschätzende Herausforderung, stellt die Prägung durch die kulturelle Herkunft doch eine tragende Säule jeder menschlichen Identität dar. Der kolonisierende Einfluss von oben führt gleichzeitig zwangsläufig zu einer Verfremdung von der

---

<sup>103</sup> Vgl. hierzu auch nochmals Curran 2010, S. 151: „The reforms in both broadcasting and education reflected an approach to organization which had more to do with a civil service conception of the world as itself writ large, than with the reality of the world as it existed. Thus, in Whitehall there were administrative, executive and clerical grades (and in the services there were officers, NCOs and privates). Officials found their own tripartite system natural and efficient. In creating new structures for the public they assumed a similar pattern of talent and need. In broadcasting, as in education, reforms contained a contradiction. On the one hand they were progressive in that they sought to cater for the whole society; but on the other they reinforced class divisions by giving new life to old hierarchical assumptions.”

Herkunftskultur und zu einer Öffnung der Kontingenz in Bezug auf die Identitätsformation des heranwachsenden und beeinflussten Subjekts. Das Versprechen dieser Kontingenz allerdings wird durch eine Verwehrung des sozialen Aufstiegs enttäuscht, eine Identifikation mit den oberen Klassen wird somit unmöglich. Zudem fehlen die gewohnten kategorialen Muster zur Beschreibung und Einordnung der eigenen lebensweltlichen Situation, diese müssen im gegenseitigen und gesellschaftlichen Diskurs erst neu ausgehandelt werden. Eine kollektive Identitätsproblematik dieser Generation erscheint vor diesem Hintergrund wenig verwunderlich.

Welche Möglichkeiten bieten sich dem seiner Herkunftskultur entfremdeten Subjekt zur Kompensation seiner Identitätsproblematik? Eine Option seine Identität zu reaffirmieren bietet die neue Sozialisationsinstanz der *peer group*. Diese gegenseitige Orientierung gleichgesinnter Subjekte meist gleichen Alters erlebt in den sich entwickelnden Subkulturen der Nachkriegszeit eine Hochkonjunktur. Alan Sinfield erklärt und definiert das Phänomen Subkultur wie folgt:

A subculture is a group collaboration to build a common story and establish it against rivals. This process is always in the making, and its strategy is characteristically appropriate ... they are ways of coping. (Sinfield, 153)

Es wird deutlich, dass sich die kollektiven Subjektmodelle innerhalb der Subkultur ebenfalls entlang sinnstiftender Erzählungen und in Abgrenzung zu einem alteritären Subjektmodell, zu einem konstitutiven Außen entwickeln. Als „ways of coping“ bieten sie so einen effektiven Kompensationsmechanismus für die eigene als wandelbar und damit auch potenziell als unsicher erfahrene Identität. Trotz seiner nach innen wirkenden Reaffirmierung wurde die Entstehung von Subkulturen im zeitgenössischen Diskurs kritisch bewertet:

The fear was that the disaffection of rock subculture would spread, creating a new, supposedly classless category called ‚youth‘, infiltrating decent middle-class and aspiring young people, and undermining the literary-educational ethos with which they were being inculcated. (Sinfield, 156)

Hier kommt erneut die Kumulation verschiedener zeitgenössischer Ängste der hegemonialen Schichten Großbritanniens zum Ausdruck. Die durch den bereits erläuterten Amerikanismus geprägten neuen Subkulturen werden als Gefährdung der

eigenen als überlegen erfahrenen kulturellen Prägung bewertet (vgl. Sinfield, 191). Des Weiteren klingt hier auch die ebenfalls schon beleuchtete Kritik der medialen Kanäle an, die eine Verbreitung der neuen kulturellen Wertmuster in allen gesellschaftlichen Schichten ermöglichte; und die damit verbundene Angst, die daraus entstehenden Subkulturen könnten tatsächlich zu einer Erosion der gesellschaftlichen Stratifikation führen.

Im Kapitel 3.1.1.1 ‚Mediengeschichtliche Transformationen Großbritanniens im 20. Jahrhundert‘ wurde bereits ausgeführt, dass diese Angst vor der Auflösung der Klassengesellschaft paradoxer Weise zu einer Idealisierung des Lebensstils der *working class* führte. Den Ausführungen von Raymond Williams in seinem Schlüsselwerk *Culture and Society* von 1958 folgend wurde den Mitgliedern der Arbeiterklasse ein grundsätzlicher Ethos der Kooperation und des Gemeinschaftsgefühls attestiert, während die *middle class* in ihrer Essenz als kapitalistisch-kompetitiv und individualistisch ego-zentriert determiniert wurde (vgl. Sinfield, 242). James Curran erkennt rückblickend das angesprochene Paradoxon wenn er feststellt: „Paradoxically, working-class culture was celebrated just as it seemed to be about to vanish. Indeed its condition was detailed by a generation of academics whose origins were working-class, but all of whom had been upwardly mobile” (Curran 2010, 165).

Hier wird die Bilateralität der Entfremdung deutlich, kommt es für die sozialen Aufsteiger doch nicht nur zu einer geistigen Entfremdung von ihrer Herkunftskultur, sondern auch zu einer Entfremdung von den ursprünglich angestrebten Werten der höheren Klassen, deren Ambitionen zum Ausbau der eigenen finanziellen Möglichkeiten und des eigenen sozialen Status als egoistischer Wettbewerb bewertet werden.

In exakt dieser Situation finden sich die Autoren und mit ihnen die Helden der *Angry Young Men* Texte wieder. Um das auf diese Art verunsicherte Selbstbewusstsein zu reaffirmieren, werden die vertraut erscheinenden Sinngebungsmuster der Herkunftskultur retrospektiv idealisiert und zur ‚wahren‘ oder ‚echten‘ Grundlage des eigenen Selbst deklariert. Dass es sich bei diesem vermeintlich authentischeren Lebensstil in Wahrheit auch um ein Performanzmuster, eine Stilisierung handelt, erkennt Richard Hoggart bereits 1957: Nach ihm bedeutet das Leben in der *working class* „to belong to an all-pervading culture, one in some ways as formalized and stylized as any that is attributed to the upper classes” (Hoggart, S. 16), ein Lebensstil also, der ebenso sozialen Modellierungen und Rollenmustern folgt wie andere auch. Das

Moment der Authentizität, das vielen Selbst- und Fremdbeschreibungen dieses Lebensstils innewohnt, wird somit zu einer jener subjektdeterminierenden Erwartungen, die dem Mitglied der sozialen Gruppe als essentielles Merkmal gelungener Subjekthaftigkeit antrainiert wird.

Vor diesem Hintergrund, aber selbstverständlich auch bereits mit Blick auf die später zu untersuchenden Protagonisten soll hier nun ein erster Versuch der Einordnung und Definition in Bezug auf das Subjektmodell des *Working Class Hero* unternommen werden. Die folgenden Merkmale sind beim *Working Class Hero* zu erwarten:

- Der *Working Class Hero* ist ein potenzieller Aufsteiger hinsichtlich seiner Bildung und/oder seiner finanziellen Möglichkeiten.
- Sein sozialer Aufstieg endet in der *buffer zone* zwischen *working class* und *middle class*. Der unteren Klasse ist er entwachsen, der Eintritt in die obere bleibt ihm verwehrt.
- Er befindet sich in einem ideologischen Konflikt zwischen sozialistischer Prägung durch die Herkunftskultur und neuen, medial geprägten kapitalistischen Wunschstrukturen.
- Der aus diesen Widersprüchen erwachsende Identitätskonflikt und das damit verbundene Frustrationspotential müssen kompensiert werden: Die ‚wahre Identität‘ wird auf die nunmehr idealisierte Herkunftskultur mit der darin wiederentdeckten Authentizität, dem Zusammengehörigkeitsgefühl und der emotionalen Eingebundenheit rückprojiziert.
- Dieser steht ein wettbewerbsorientierter, dem *organisation man* ähnlicher Vertreter der *middle class* gegenüber, dessen egoistische Gefühlskälte mit Blick für den eigenen Erfolg nicht nur für das Scheitern des Aufstiegs des *Working Class Hero* verantwortlich gemacht wird, sondern der auch ein konstitutives Außen für die Reaffirmierung der eigenen problematisch gewordenen Identität darstellt.
- Das in der Folge inszenierte Subjektmodell lässt Verhaltensmerkmale und Selbstbewertungen erwarten, die durch den medial vermittelten Amerikanismus nachhaltig geprägt sind, der in vielen Fällen aber auch im Vergleich zu einer eigenen britischen (Klassen-)Identität kritisch hinterfragt werden kann.

- Als Übergangssubjektmodell im doppelten Sinne – zum einen synchron zwischen *working class* und *middle class*, aber auch diachron zwischen organisierter Moderne und Postmoderne – weist der *Working Class Hero* sowohl kollektivistische als auch individualistische Tendenzen auf: Gleichwohl er nach Bestätigung durch Einbindung in das Umfeld verschiedener *peer groups* sucht, treiben ihn verschiedene, noch zu untersuchende Faktoren doch auch zur Ausbildung einer eigenkreativ entworfenen, differenzierten individualistischen Identität abseits der zunehmend als einschränkend empfundenen Rahmenbedingungen der Umgebungskulturen.

Die hier genannten Merkmale bieten eine Schnittmenge erwartbarer Subjektstrukturen, entlang derer die zu untersuchenden Protagonisten in ihrer spezifischen Eigenart erfasst werden können. Ein der Identität und deren Problematisierung zentraler Aspekt fehlt in dieser ersten Definition allerdings noch: Bei nahezu allen Protagonisten der *angry texts* handelt es sich um Männer, deren Frustrationspotenziale nicht hinreichend untersucht wären, würde man den Aspekt der mit dem *Working Class Hero* Phänomen zentral verbundenen Maskulinität nicht einer eingehenden Analyse unterziehen, wie auch Susan Brook erkennt: „Most critics of the ‚Angry Young Men‘ have been more interested in the ‚anger‘ than in the ‚young men‘; in other words, interest in the political significance of these texts has outweighed the discussion of the role they grant masculinity...“<sup>104</sup> Diese Untersuchung der Maskulinität der Protagonisten soll nun im nächsten Kapitel erfolgen.

### 3.2. Der Held in der Krise? – Zur Maskulinität des *Working Class Hero*

Es ist evident, dass vor dem Hintergrund einer (radikal)konstruktivistischen Theorie, wie Reckwitz sie entwickelt, der jeder menschlichen Identität zentral inhärente Gender-Aspekt einer theoretischen Reflexion bedarf, insbesondere da für den *Working Class Hero* das Thema „Männlichkeit“ von besonderer Bedeutung ist. Zunächst ist dabei festzuhalten, dass es eine unzulässige Verallgemeinerung ist, von „Männlichkeit“ (oder

---

<sup>104</sup> Brook, Susan: „Engendering Rebellion: The Angry Young Man, Class and Masculinity.“ In: Lea, Daniel, und Schoene Berthold (Hg.): *Posting the Male. Masculinities in Post-War and Contemporary British Literature*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 19-34, S. 19.

auch von „Maskulinität“) im Singular zu sprechen, denn „masculinity has been revealed to oscillate within a virtually limitless spectrum of gender identities, characterized not by purity and self-containment but by difference and alterity.“<sup>105</sup> Wenn Maskulinitäten und natürlich auch Femininitäten aufgrund ihrer synchronen Diversität und diachronen Wandelbarkeit folglich keine statischen Faktoren darstellen, dann berührt diese Einsicht eine noch grundlegendere Fragestellung, nämlich inwieweit die in westlichen Kulturen als selbstverständlich und natürlich angenommene Geschlechterordnung in ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ tatsächlich ‚natürlich‘ im Sinne von ‚biologisch determiniert‘ ist.<sup>106</sup> Judith Butler hat diese Frage im Rahmen der von ihr wesentlich mitentwickelten konstruktivistischen Theorie bereits ausführlich beantwortet. In einer zentralen Passagen ihres heute als Grundlagenwerk gelehrten *Gender Trouble* fasst Butler ihre Auffassung prägnant wie folgt zusammen: „Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being“ (Butler 1990, 45). Als „repeated stylization of the body“ wird die geschlechtliche Identität des Individuums – wie in dieser Arbeit Identität an sich – als ein Ergebnis tagtäglicher Performanz definiert. Diese Performanz orientiert sich dabei – wie bereits erläutert – an verschiedenen Modellen als erfolgreich bewerteter Subjekthaftigkeit, also an Modellen gelungener Männlichkeit und Weiblichkeit. Die ursprüngliche Unterscheidung der englischen Sprache von *sex* als natürlichem Geschlecht im Gegensatz zu *gender* als sozialem Geschlecht wird damit grundlegend aufgehoben, die Annahme der Existenz eines prädiskursiven biologischen Geschlechts bereits als kulturelle Prägung und Konstruktion entlarvt.

So konstruiert und imaginativ das angeblich biologische Geschlecht auch sein mag, nicht nur in westlichen Gesellschaften ist es als sinnstiftendes Konzept zur Ausbildung der Identität des Subjekts und als alltägliches Orientierungsmerkmal fest verankert. Soziologisch wird dabei von der lebensweltlichen „Omnirelevanz der Geschlechterkategorisierung“ gesprochen.<sup>107</sup> Butler zufolge trägt das Konstrukt aber auch dazu bei, hierarchische Gesellschaftsstrukturen, insbesondere die Dominanz des

<sup>105</sup> Lea, Daniel, und Schoene, Berthold: „Masculinity in Transition: an Introduction.“ In: Lea, Daniel, und Schoene, Berthold (Hg.): *Posting the Male. Masculinities in Post-War and Contemporary British Literature*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 9-18, S. 9.

<sup>106</sup> Vgl. Maurer, Margarete: „Sexualdimorphismus, Geschlechterkonstruktion und Hirnforschung.“ In: Pasero, Ursula (Hg.): *Wie natürlich ist Geschlecht? Gender und die Konstruktion von Natur und Technik*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002, S. 65-108, S. 70.

<sup>107</sup> Vgl. Treibel, Annette: *Einführung in die soziologische Theorie der Gegenwart*. 5. Auflage. Opladen: Leske + Budrich, 2000, S. 140.

(weißen und heterosexuellen) Mannes über alle nicht dem hegemonialen Geschlechtskonstrukt entsprechenden Subjekte auf Grundlage einer scheinbar natürlichen Ordnung der Dinge zu rechtfertigen (vgl. Butler 1990, 4ff.).<sup>108</sup> Margarete Maurer hat überzeugend belegt, dass diese über die konstante Performanz von Generationen patriarchal geprägter Subjekte transportierte Auffassung von Geschlecht und Sexualität Auswirkungen hat, die bis in die Erkenntnisse biologisch-naturwissenschaftlicher Untersuchungen hinein reichen:

Die kulturspezifische „Präidee“ ... bzw. das paradigmatische „Denkmuster“, allein das *Männliche* als *aktiv* und *bestimmend* zu konzeptualisieren und das „Weibliche“ mit „passiv“ zu assoziieren, wie philosophisch vom Zoologen Aristoteles vor vielen hundert Jahren in der Lehre vom formenden Prinzip und zu formenden Stoff prägnant vorgedacht, kommt ... in den *Ergebnissen* der modernen biowissenschaftlichen Forschung als zugrundegelegtes biologistheoretisches Denkmodell neu zum Vorschein – oder kann sogar als Rahmen (*framework*) von Forschungsprogrammen deren Inhalt, ihre Richtung und den Horizont möglicher Fragestellungen und Ergebnisse einschränken. (Maurer, 78)

Der auf diese Weise nachhaltig etablierten und wissenschaftlich gestützten Geschlechterdipolarität westlicher Gesellschaften stehen jedoch Modelle anderer Kulturen gegenüber, die mehrere Geschlechtskategorien zulassen. So hat Heike Bödeker bereits belegt, dass zahlreiche nordamerikanische Ethnien zwischen drei und fünf Geschlechtskategorien anerkennen.<sup>109</sup> Entsprechend folgert Maurer aus diesem und weiteren Kulturvergleichen: „Nichts berechtigt dazu, eine spezifische Auffassung, wie z.B. die „westliche“ (einschließlich der wissenschaftlichen) als universell gültige Definition zu fixieren, mag sie auch noch so selbstverständlich erscheinen“ (Maurer, 72). Und:

Das Zwei-Geschlechter-Modell – besonders in Bezug auf den Menschen – muss erweitert oder kann als hinfällig betrachtet werden. Auch wenn es in der heutigen dualistisch durchsexualisierten westlichen Welt als recht schwierig erscheinen mag, sich etwas anderes als die zwei bekannten Geschlechter „männlich“ und „weiblich“ vorzustellen. (Maurer, 100)

Mögen mit diesen Einsichten auch die Grundlagen für eine „more gender-diverse-world“<sup>110</sup>, wie Anne Fausto-Sterling sie fordert, geschaffen sein, so ist das

---

<sup>108</sup> Vgl. dazu auch Maurer, S. 66ff.

<sup>109</sup> Vgl. Maurer, S. 71 und Bödeker, Heike: „Intersexualität (Hermaphroditismus).“ *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*. 49/50, 1998, S. 99-107, S. 101-106.

<sup>110</sup> Fausto-Sterling, Anne: *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books, 2000. Fausto-Sterling führt ebenfalls an, dass weltweit etwa 1,7 Prozent der

Vorhandensein mehr oder weniger diversifizierter Geschlechtskategorien für die Ausbildung der Identität des Subjekts dennoch eine unabdingbare Voraussetzung, selbst unter den Vertretern der (radikal)konstruktivistischen Theorieschule:

It would be wrong to think that the discussion of ‚identity‘ ought to proceed prior to a discussion of gender identity for the simple reason that ‚persons‘ only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility. (Butler 1990, 22)

Gerade weil Kategorisierungen die Voraussetzung für ein Verständnis sexueller Diversität sind, gilt es, vorhandene Kategorien in ihrer Konstrukthaftigkeit zu erkennen und sie nicht als Folge einer unveränderlichen natürlichen Disposition zu begreifen, sondern als immer wieder zu bestätigendes Ergebnis einer kulturellen Performanz, die trotz der Wirkungsmacht insbesondere hegemonialer Subjekt- und Gendermodelle auch Spielräume für Veränderungen in sich birgt (vgl. Butler 1990, 191ff.).

Wenn an dieser Stelle also die Maskulinitäten der *Working Class Hero*, wie sie von den *Angry Young Men* entworfen werden, untersucht werden sollen, dann wird das komplexe Phänomen ‚Maskulinität‘ zusammengefasst wie in Michael Kimmels Definition verstanden:

I view masculinity as a constantly changing collection of meaning that we construct through our relationships with ourselves, with each other, and with our world. Manhood is neither static nor timeless; it is historical. Manhood is not the manifestation of an inner essence; it is socially constructed. Manhood does not bubble up to consciousness from our biological makeup; it is created in culture. Manhood means different things at different times to different people. We come to know what it means to be a man in our culture by setting our definitions in opposition to a set of ‚others‘ – racial minorities, sexual minorities, and above all, women.<sup>111</sup>

Unter welchen spezifischen kulturellen Umständen und in Abgrenzung zu welchen konstitutiven Außen die Maskulinitäten der in dieser Arbeit untersuchten Protagonisten entwickelt werden, soll nun anhand der historischen Hintergründe untersucht werden.

Der tiefgreifende Einschnitt des Zweiten Weltkriegs sollte auch Auswirkungen auf die (Selbst-)Wahrnehmung von Männlichkeiten und Weiblichkeiten haben. Sinfield u.a. erkennen, dass sowohl der Krieg an sich, als auch der milde Nachkriegsboom der

---

Bevölkerung aufgrund ihrer nicht eindeutigen (intersexuellen) Genitalien nicht in die Norm der Zweigeschlechtlichkeit eines streng binären Modells passen. Vgl. auch Maurer, S. 85.

<sup>111</sup> Kimmel, Michael S.: *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. Los Angeles, London: Sage, 1987, 266f.



1950er Jahre Frauen ermutigen sollte, Beschäftigungen außerhalb der traditionell weiblichen Sphäre des Heims nachzugehen. Elizabeth Wilson zufolge stieg der Arbeitnehmeranteil verheirateter Frauen von 10 Prozent im Jahr 1931 auf 21 Prozent im Jahr 1951 und auf 32 Prozent im Jahr 1961.<sup>112</sup> Diese Tendenz wurde nicht nur von einer graduellen Verkleinerung der Größe der Kernfamilie begleitet, sondern ebenso vom Aufkommen der Überzeugung, dass nun auch der Ehemann und Vater zur Kindererziehung beitragen sollte (vgl. Sinfield, 206), freilich nicht ohne seine Verpflichtungen als ‚*breadwinner*‘ der Familie zu vernachlässigen (vgl. Sinfield, 207). Während die Tätigkeit des Mannes allerdings durch die Würdigung als *breadwinner* ihre für den Fortbestand der Familie überlebenswichtigen Bedeutung erhielt, wurden die Einkünfte der Frau als ‚*pin-money*‘, als hilfreiche Zusatzeinnahmen aufgefasst, sodass der substantielle Charakter des männlichen Broterwerbs nicht unterminiert wurde.<sup>113</sup> Tatsächlich, so stellt Sinfield fest, waren die typischen Beschäftigungen für Frauen „often frustrating and unpleasant, sometimes dangerous, and always lower in pay and status than those of men“ (Sinfield, 8). Angus Calder stellt daher auch fest, dass die neuen Beschäftigungsmöglichkeiten für Frauen nur in sehr seltenen Fällen neue Optionen auf der Karriereleiter oder ein höheres Ansehen und Prestige mit sich brachten (vgl. Sinfield, 8).

Die Neuverteilung der Rollenmuster führte trotzdem zu öffentlichen Diskursen und Debatten in Hinblick auf die neue Rollenverteilung: Während die Grundforderungen des Feminismus vielfach als erfolgreich erfüllt erachtet wurden (vgl. Sinfield, 203)<sup>114</sup>, fürchteten konservative Kräfte durch die neue Rollenverteilung eine Unterminierung der männlichen Kontrolle über die Sphären der Öffentlichkeit und der Familie, sowie eine Vernachlässigung der traditionellen weiblicher Pflichten:

It is because all this undermined male control of public affairs and the household, and seemed to threaten women's roles in servicing the workforce and rearing children, that conservative institutions and individuals urged women back into the home.... The boundaries of male and female roles became uncertain and disputable, problematizing marriage and the heterosexual relation in all aspects. (Sinfield, 206f.)

Die mit dieser Gender-Debatte verbundene Überbetonung traditioneller Rollenmuster – mit dem Mann als alleinigem *breadwinner* und der Frau als Alleinverantwortlicher für

<sup>112</sup> Vgl. Wilson, Elizabeth: *Only Halfway to Paradise*. London, New York: Tavistock, 1980, S. 41.

<sup>113</sup> Vgl. Klein, Viola: *Working Wives*. London: Institute of Personnel Management, 1954, S. 26f.

<sup>114</sup> Vgl. auch Segal 1990, S. 2: „As central as the new myth of classlessness ... was the myth of sexual equality.... now women's problems too were solved.“

häusliche Prozesse – führte nach Sinfield und Segal allerdings auch zum Phänomen der Marginalisierung bis hin zur Absenz des Vaters in familiären Zusammenhängen (vgl. Sinfield, 207 und Segal, 9). Eine Beobachtung, die in der späteren Analyse der literarischen Werke noch von Bedeutung sein wird. Beide kommen auch zu dem Schluss, dass trotz der kontroversen Diskussionen über neue Geschlechterrollen die zeitgenössisch postulierte Gleichheit der Geschlechter keinesfalls erreicht wurde: „Feminists and their supporters researching the realities of greater equality between the sexes argue that there is little evidence of significant change, whether in the home, the workplace or in wider spheres of community, culture and politics” (Segal, X, vgl. auch Sinfield, 203f.).

Der Debatte um Geschlechterrollen scheint für die Zeitgenossen der Nachkriegsdekaden – wie der Klassenfrage auch – in der Tat ein nicht zu unterschätzendes Konfliktpotential innezuwohnen, die Neuordnung geht nicht ohne Reibungen und Auseinandersetzungen ab. Vielmehr ist sogar eine Vermischung beider Themenfelder zu beobachten. Sinfield zufolge wurden – insbesondere natürlich aus Sicht der Arbeiterklasse – Staat und *working class* mit Maskulinität assoziiert, die *middle-class* allerdings vielmehr mit Femininität gleichgesetzt. Auch Literatur und literarische Intellektuelle als typische Vertreter der *middle class* wurden aus dieser Perspektive als „effeminiert“ empfunden (vgl. Sinfield, 62f.); ein Umstand, der den *Angry Young Men* wohl letztlich auch half, durch besonders maskuline *working-class* Protagonisten männliche Leserschichten zu erschließen.

Innerhalb dieses Bewertungsschemas wurde männliche Homosexualität als Sonderform der Femininität erachtet: „The ideological convenience of this way of thinking was that it effectively eliminated the concept of the homosexual male: such men were not really men [...]. Thus the demarcation masculine/feminine was secured” (Sinfield, 64). Sinfield erkennt auch in den Schlüsseltexten der *Angry Young Men* eine unterschwellige Verachtung des Homosexuellen, nahezu alle Protagonisten vertreten durch den „sneer at the queer” (Sinfield, 79) ein heterosexuelles Männlichkeitsbild, in dem es für Homosexualität keinen Platz gibt (Sinfield, 79f.). Femininität und männliche Homosexualität werden somit zu konstitutiven Gegenentwürfen ‚echter‘ Männlichkeit, die als Abgrenzungsmodelle zur Versicherung der eigenen Maskulinität eingesetzt werden. Aus Sicht der *working-class* Protagonisten wird diesem konstitutiven Außen außerdem die Verbindung zu einer als effeminiert wahrgenommenen *upper* und *middle class* beigemischt.

Dabei übt eine klassenhöhere Frau durchaus Anziehungskraft auf die Protagonisten aus, eine Heirat mit einer solchen wird als „sign of success“ (Sinfield, 81) erachtet. Im Gegenzug empfinden die sozialen Aufsteiger allerdings das Bedürfnis „to emphasise their manliness“<sup>115</sup>, um nicht als effeminierter Vertreter der höheren Klassen zu gelten. Diese Reaffirmierung geschieht auf Kosten der weiblichen Figuren, wie Sinfield feststellt: „In effect, the woman is taken as representing the hegemony of an effete upper class, and wooed and abused accordingly“ (Sinfield, 81). Diese simple Form der Reaffirmierung funktioniert auch dann, wenn der soziale Aufstieg trotz mehr oder weniger ausgeprägter Ambitionen erfolglos bleibt, wie Segal feststellt:

Since class differences were not considered surmountable through education and welfare provision, men who felt at odds with their time – bored and dissatisfied – were to turn their anger against the ideals of hearth and home. They turned against women, especially against the ‘powerful’ mother in the home (powerful because she alone took the real responsibility there), displacing onto her all the hatred and resentment they felt towards ‘the Establishment’. (Segal, 13)

Da sich das Scheitern des sozialen Aufstiegs nur schwer mit dem Ideal einer erfolgreichen Maskulinität vereinbaren lässt, werden die Gründe für das Scheitern in jener oben beschriebenen und seltsam anmutenden Konstruktion einer *upper-* und *middle-class* Femininität gefunden, die als konstitutives Außen fungiert und zur Projektionsfläche für die eigene Frustration und Aggression dient.

Die Protagonisten der *Angry Young Men* Texte tendieren also dazu, ihre durch den erfolgreichen oder auch gescheiterten Aufstieg verunsicherte Maskulinität ihrer Herkunftskultur zu reaffirmieren. Diese Rückversicherung der eigenen Männlichkeit scheint aber auch im Zuge der Neuverteilung der Geschlechterrollen, wie sie bereits beschrieben wurde, notwendig zu sein. Das Thema Geschlecht und insbesondere Männlichkeit scheint also ebenfalls eines zu sein, dass nach einer besonderen literarischen Behandlung verlangt und als „unresolved one“ besondere Attraktion auf den Rezipienten auslöst. Angesichts der hier erkannten Reaffirmierungsmechanismen der männlichen Protagonisten stellt sich die Frage, ob diese Symptome als Ausdruck und vielleicht sogar als Ausgangslage des für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in den *Gender Studies* immer wieder diskutierten Phänomens der ‚Krise der Männlichkeit‘ gedeutet werden können. Als Grundlage für die postulierte Krise des Mannes werden

---

<sup>115</sup> Feldmann, Gene, und Gartenberg, Max (Hg.): *Protest*. London, Panther, 1960, S. 325ff. Vgl. auch Sinfield, S. 81.

dabei tatsächlich die durch den zweiten Weltkrieg ausgelösten gesellschaftlichen Veränderungen und neu definierten Geschlechterrollen identifiziert. Die mit diesen Veränderungen einhergehenden neuen Erwartungshaltungen in den weiteren Dekaden des letzten Jahrhunderts halten nach dieser Sichtweise neue Erwartungen an den Dominanz gewöhnten Mann bereit, die für diesen ein nicht zu unterschätzendes Frustrationspotenzial bereithalten. Die sich daraus ergebende Frustration und Aggression werden demnach als Anzeichen einer Krise der Männlichkeit gedeutet, die es soziologisch zu untersuchen und unter Umständen eventuell sogar zu therapieren gilt.<sup>116</sup>

Ines Kapert identifiziert das Phänomen als ein vorwiegend medial transportiertes, das sich in Fernsehen, Film und Belletristik hervorragend vermarkten lässt.<sup>117</sup> Der weiße Mann als Konsumtrottel und/oder als allgemeiner Verlierer wird zum Kassenschlager und ist spätestens seit Mitte der 90er Jahre auch ein fester Bestandteil des journalistischen Infotainments (vgl. Kapert, 18). Aber auch der literarische Diskurs verarbeitet das Thema intensiv, im deutschen und angloamerikanischen Raum sind hier insbesondere Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Philip Roth oder Nick Hornby zu nennen. Kapert folgert daraus im Sinne Sinfields: „Die massentaugliche Inszenierung beziehungsweise das massentaugliche Narrative vom ‚Mann in der Krise‘ liefert damit einen Kode, um auf gewinnbringende Weise eine in der Luft liegende Angst angesichts von Veränderungen in der gesellschaftlichen Ordnung zu kommunizieren“ (Kapert, 11). Die besagten Veränderungen der gesellschaftlichen Ordnung wiederum sieht Kapert im (zumindest selbstempfundenen) Macht- und Orientierungsverlust des ehemaligen gesellschaftlichen Hegemons: Der weiße Mann sieht sich nicht nur durch die an Selbstbewusstsein gewinnende Frau sondern auch durch den ebenfalls Gleichberechtigung reklamierenden schwarzen Mann verunsichert (vgl. Kapert, 15).

Während der weiße Mann folglich als Verlierer oder *underdog* – mit oftmals hohem Sympathiewert – inszeniert wird, erscheinen insbesondere Frauen und Mädchen nunmehr als überlegene und einschüchternde Siegerinnen (vgl. Kapert, 12). Als Symptome für die Krise gelten auf maskuliner Seite eine angegriffene Gesundheit und

---

<sup>116</sup> Vgl. u.a. Schmale, Wolfgang: *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2003, S 240ff. und Mangan, Michael: *Staging Masculinities. History, Gender, Performance*. London, Basingstoke: Macmillan, 2003, S. 246ff.

<sup>117</sup> Vgl. Kapert, Ines: *Der Mann in der Krise. Oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur*. Bielefeld: Transcript, 2008, S. 8.

die Tatsache, dass Männer im Vergleich zu Frauen eine geringere Lebenserwartung aufweisen. Insbesondere die empirisch belegten Fakten, dass Männern weit häufiger an Alkoholsucht erkranken, 90 Prozent der strafrechtlich relevanten Gewaltdelikte auf ihr Konto gehen und die Opfer von Selbstmorden mehrheitlich männlichen Geschlechts sind, werden als Beweise für die erschwerten und krisenfördernden Lebenssituationen von Männern angeführt (vgl. Kapert, 20).

Allerdings attestiert Kapert dem Diskurs eine narzisstische Egozentrierung, die eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dringlichen sozialen Themen überdeckt:

Themen wie soziale Gerechtigkeit und Umverteilung, eine Auseinandersetzung mit Armut und deklassierten Kranken und Marginalisierten interessieren nicht. Alles dreht sich stattdessen um die konstatierte Erkrankung des normativen Zentrums: den männlichen Angestellten. (Kapert, 28)

Neben diesen narzisstischen sieht Ines Kapert im maskulinen Krisendiskurs vor allem aber nostalgische Züge: Der Wunsch nach der Rückkehr zu konservativen Wert- und Orientierungsmodellen inklusive klarer geschlechtlicher Rollenverteilungen (vgl. Kapert, 28).<sup>118</sup> Ein Zustand männlicher Dominanz, wie er eben auch durch die populär kulturellen Erzeugnisse der medial immer noch einflussreichen 1950er Jahren transportiert wurde und immer noch wird.<sup>119</sup> Um daher die zweifelhafte Terminologie einer ‚Krise der Männlichkeit‘ zu vermeiden, ziehen es Lea und Schöne vor „to speak of masculinity as a gender ‘in transition’ rather than a gender ‘in crisis’” (Lea, Schoene 2003, 11).

Überträgt man allerdings die hier dargestellten Indizien und Symptome des Krisen- oder Transitionsdiskurses auf die in dieser Arbeit untersuchten literarischen Werke der Nachkriegsdekaden, dann werden die Parallelen zwischen beiden Diskursen deutlich, wie die nachfolgende Werkanalyse belegen wird. Vorläufig soll aus definitorischen Gründen an dieser Stelle die These aufgestellt werden, dass die

---

<sup>118</sup> Vgl. auch Lea und Schoene, S. 10: “To speak of ‘masculinity in crisis’ hints at a somewhat elegiac pose of regret, suggesting that to attempt a remedial reconstruction of masculinity as we know it might be a stance much more preferable to expectantly accepting its impending demise.”

<sup>119</sup> Der Ausspruch der ‚Krise der Männlichkeit‘ oder der ‚Krise des Patriarchats‘ – und auch dessen reflexionslose Leugnung oder Negierung – ist eine erneute unzulässige Verallgemeinerung und Universalisierung des Konzeptes von Männlichkeit, das durch die bereits erfolgte Pluralisierung von Maskulinitäten ad acta gelegt werden muss. Auch wenn eine grundlegende Krise des Patriarchats folglich nicht festgestellt werden kann, so bedeutet dies im Umkehrschluss jedoch nicht, dass eine Krise der Männlichkeit nicht individuell erfahren werden kann. Vielmehr muss festgehalten werden, dass die mediale Präsenz oder Vermarktung des Phänomens es durchaus als eines jener „awkward“ und „unresolved ones“ erscheinen lassen, „what people want to write and read about“ (Sinfield, 37).

offenkundige Frustration sowie die physische und verbale Aggression der *Working Class Heroes* im Rahmen der *Angry Young Men* Literatur in einer doppelten Identitätsproblematik ihren Ursprung nimmt: Die beiden zentralen zeitgenössischen Fragen der Neuordnung gesellschaftlicher Hierarchien und geschlechterspezifischer Rollenverteilungen resultieren in einer verunsicherten Klassenidentität und Maskulinität der Protagonisten, die diese zweifache Unsicherheit mit Aggression zu kompensieren versuchen.

Dieses aggressive Verhalten ist zudem Teil einer ‚protestierenden Männlichkeit‘, wie sie Robert Connell in seinem Werk *Der gemachte Mann* ausführlich beschrieben hat. Diese Form der Maskulinität basiert auf einer traditionellen Arbeiterklassen-Männlichkeit, die sich aus den historischen Begebenheiten der Industrialisierung heraus entwickelt hat: Durch die Zentralisierung der Arbeit in Fabriken erfolgte eine bis dahin ungekannte Trennung von Wohnung und Arbeitsplatz. Im Zuge dieser Trennung entwickelte sich in der Masse der Arbeiterschaft ein Modell von Männlichkeit, dass sich vor allem über die Fähigkeit, Geld zu verdienen, über handwerkliche Fertigkeiten, über die patriarchale Position in der Familie sowie über eine kämpferische Solidarität mit den Kollegen definierte.<sup>120</sup> Durch die Gewerkschaftsbewegung, die eine bürgerlich Ideologie der Trennung von heimisch-weiblicher und öffentlich-männlicher Sphäre forcierte, kam es zu einer effektiven Marginalisierung der vielen in der Industrie und im Bergbau beschäftigten Arbeiterinnen und so zu einer Institutionalisierung dieser über die Arbeit definierten Arbeiterklassen-Maskulinität (vgl. Connell, 217). Denn die Trennung der Geschlechtersphären machte es überhaupt erst möglich, dass sich Arbeiter in ihrer Männlichkeit über die Arbeit definieren konnten.

Das körperliche Leistungsvermögen der Männer wird in diesem Zuge zum Kapital des Arbeiters, das einem ständigen Belastungs- und Abnutzungsprozess ausgesetzt ist. Der Körper der frühen Arbeiter wurde dabei durch die schwere Arbeit regelrecht verbraucht. Eine Zerstörung, die im Rahmen des neu entwickelten Maskulinitätskonzeptes beweist, wie hart nicht nur die Arbeit, sondern auch die Arbeiter selbst sind. Der verbrauchte oder geschundene Körper wird damit zum Nachweis der eigenen Männlichkeit (vgl. Connell, 55). Die schwere körperliche Arbeit erfordert dabei Attribute wie Stärke, Ausdauer und Härte sowie Gruppensolidarität, um gemeinsam die ausbeuterischen Klassenverhältnisse zu überleben. Connell erkennt

---

<sup>120</sup> Vgl. Connell, Robert W.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*. 2. Auflage. Opladen: Leske + Budrich, 2000, S. 216f.

allerdings auch, dass diese Form der Männlichkeit auch die Funktion hat, die männliche Überlegenheit gegenüber der ökonomisch marginalisierten Frau zu behaupten (vgl. Connell, 75). Der Körper des Mannes ist hier nicht nur sein Kapital, er wird auch zum zentralen Element seiner Männlichkeit und seines maskulinen Selbstverständnisses.

Der Körper, so argumentiert Connell, ist daher auch im Rahmen des konstruktivistischen Gender-Ansatzes nicht zu vernachlässigen. Soziale Praxen zur Etablierung von Gender-Identitäten sind nach ihm somit immer ‚körperreflexiv‘:

Geschlecht als soziale Semiotik betont das endlose Spiel mit Behauptungen, die Vielfältigkeit der Diskurse und die Verschiedenheit der Standpunkte und war wichtig für die Überwindung des biologischen Determinismus. Aber man sollte dadurch nicht den Eindruck bekommen, als sei das soziale Geschlecht wie ein Blatt im Wind. Körperreflexive Praxen formen Strukturen (und werden von diesen geformt), die historisches Gewicht und Stabilität aufweisen. Das Soziale hat seine eigene Realität.... Die Praxen, die Männlichkeit konstruieren, sind in diesem Sinne ontoformativ. Als körperreflexive Praxen konstituieren sie eine Welt mit einer körperlichen Dimension, die aber nicht biologisch determiniert ist. (Connell, 84f.)

In der Tat erscheint Connells Ansatz der körperreflexiven Praxen ein geeigneter, um maskuline Identitäten zu beschreiben, bei denen der Körper im Zentrum der Selbstwahrnehmung und der eigenen Identität steht.

Connell zufolge ist dies allerdings nicht nur für Arbeiterklassen-Männlichkeit der Fall sondern für die allgemeine Wahrnehmung ‚wahrer Männlichkeit‘ in westlichen Gesellschaften: „Wahre Männlichkeit scheint sich fast immer vom männlichen Körper abzuleiten – einem männlichen Körper innewohnend oder etwas über einen männlichen Körper ausdrückend“ (Connell, 65). Körperliche Attribute wie Stärke, Ausdauer und Härte wohnen daher auch dem hegemonialen Männlichkeitsmodell westlicher Gesellschaften inne, sind also kein differenzierendes Merkmal einer Arbeiterklassen-Männlichkeit. Connell folgert daher, dass Arbeiterklassen-Männlichkeiten Elemente der hegemonialen Männlichkeit aufgreifen, diese aber im Kontext der Armut modifiziert (vgl. Connell, 137). Durch die fehlende Möglichkeit zur Ausübung von Macht – die das zentrale Charakteristikum hegemonialer Männlichkeit bildet (vgl. Connell, 62) – kommt es erst zur Ausbildung der „protestierenden Männlichkeit“. Diese „beschreibt eine Motivstruktur, die sich aus der frühkindlichen Erfahrung der Machtlosigkeit speist, die wiederum ein übertriebenes Machtstreben zur Folge hat, das in der westlichen Kultur mit männlichem Verhalten verbunden wird“ (Connell, 134). Bereits während der Sozialisation in der Schule entwickeln sich unter den Jungen der Arbeiterklasse daher

zwei Männlichkeitsmodelle: Jene des Strebers, der durch schulischen Erfolg den restriktiven sozialen Verhältnissen zu entkommen versucht und den draufgängerischen Rebell, dessen antiautoritäre Haltung dem männlichen Ideal aggressiver Körperlichkeit folgt (vgl. Connell, 55ff.). Der äußeren körperliche Wirkung kommt dabei besondere Bedeutung zu, mit buchstäblich aller Kraft muss die aggressive Männlichkeitsfassade aufrechterhalten werden (vgl. Connell, 134). Dieses Männlichkeitsmodell dient wie bereits angedeutet als Abgrenzungsmechanismus in zwei Richtungen: Zum einen gegenüber den oberen Klassen und den diese repräsentierenden Fabrikbesitzern und zum zweiten gegenüber den Frauen (und auch den Homosexuellen) der eigenen Klasse (vgl. Connell, 96, 216).

Trotz seiner Orientierung an traditionellen Rollenmustern und dem hier dargestellten subkulturellen Subjektmodell einer protestierenden Männlichkeit kann sich auch der *Working Class Hero* nicht vor den aktuellen Entwicklungen der ihn umgebenden hegemonialen Subjektmodelle verschließen. So verliert auch für ihn die Familie nach und nach den unmittelbaren Einfluss als Sozialisationsinstanz und wird in dieser Funktion zunehmend durch die das Subjekt umgebende *peer group* abgelöst. Damit einher geht nach Reckwitz eine zunehmende Außenorientierung und Extrovertiertheit des Subjektes, die ihm in einer dezidierten Sozialordnung antrainiert wird. Innerhalb dieser konsumtorisch geprägten Sozialordnung erachten die Subjekte die sie umgebende Umwelt als gefüllt mit gegenständlichen und menschlichen Objekten der Wahl, das Subjekt wird im Umkehrschluss ebenso ein Objekt der Wahl für andere (vgl. Reckwitz 2006, 287ff.):

Im Zuge der Entwicklung des Konsums und der audiovisuellen Medien sowie der Sexualisierung der Subjekte werden in der Angestelltenkultur Gegenstände, andere Personen und das eigene Selbst als visuelle Oberflächen betrachtet, als imaginative Reizflächen des Attraktiven, an die sich das subjektive Begehren heftet. (Reckwitz 2006, 288)

Das Subjekt trainiert sich folglich in einer attraktiven Außendarstellung seiner selbst, um die eigene Wählbarkeit innerhalb der *peer group* zu gewährleisten und gleichzeitig die Chancen der eigenen Wahl zu erhöhen. Dies betrifft nicht nur die Wahl des Sexualpartners, sondern auch die Wahl der Freunde und weiteren *peers*, deren Anerkennung den Status eines Subjekts entscheidend mitbestimmen. Dabei bedient sich das Subjekt verschiedener Technologien des Selbst, indem es visuelle Oberflächen – insbesondere audiovisuelle Medien – rezipiert und imitiert sowie den Konsum von mit



Bedeutung aufgeladenen Objekten auf dem Gütermarkt betreibt. Das Resultat ist eine identitätsstiftende Identifizierung von Subjekten mit den Bildern ihrer selbst und eine Abstimmung der gesamten sichtbaren eigenen *performance* auf die intendierte Außenwirkung (vgl. Reckwitz 2006, 287, 450). Dieses *impression management* zielt darauf ab, die eigene Wählbarkeit zu steigern.

Das Angestelltensubjekt der organisierten Moderne strebt dabei eine Entemotionalisierung und eine ästhetisch-kühle Selbststilisierung an, denn als Leitmodell fungiert die ‚sachliche Persönlichkeit‘, die in ihrem Verhalten der Regularität des Codes des Technischen folgt. Das Kreativsubjekt der Postmoderne – dessen Einfluss in den hier untersuchten Texten ebenfalls bereits beobachtbar wird – betreibt hingegen eine Individualisierung der Außendarstellung, die sich gegen den sozialen Normalismus der organisierten Moderne richtet (vgl. Reckwitz 2006, 286ff.). Dem Körper als Träger der intendierten Identität kommt bei diesem *impression management* im Sinne Butlers erneut eine Kernfunktion zu:

... „the body“ appears as a passive medium on which cultural meanings are inscribed or as the instrument through which an appropriative and interpretive will determines a cultural meaning for itself. In either case, the body is figured as a mere instrument or medium to which a set of cultural meanings are only externally related. (Butler 1990, 12)

Es sind nicht ausschließlich weibliche Körper, die im Zuge dieser semiotischen Aufladung des Körpers und seiner Extensionen in der Selbst- und Fremdwahrnehmung zunehmend erotisiert werden, um die eigene Wählbarkeit zu gewährleisten (vgl. Reckwitz 2006, 287). Die in den hier untersuchten Texten thematisierten heterosexuellen Beziehungen sind daher auch in der Übergangsphase zwischen einer noch bürgerlich geprägten, aber doch deutlich anti-viktorianisch sexualisierten lebenslangen Partnerschaftsentwurf und einem postmodernen Modell angesiedelt, das

persönliche Beziehungen als expressive Beziehungen modelliert, die sich in den Dienst des individuellen ‚*self growth*‘ jedes Einzelnen stellen. Die expressive Partnerschaft setzt ebenso wie die postmoderne Freundschaftsbeziehung sowohl Praktiken zur reziproken Generierung von quasi-ästhetischen, der Selbstkreation förderlichen Erfahrungen als auch eine durchgängige Ökonomie der Wahl voraus, in der Partnerschaften als temporäre, aufkündbare Projekte erscheinen. (Reckwitz 2006, 450)

Das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Modelle einer aufkündbaren Projekthaftigkeit und einer lebenslangen ehelichen Partnerschaftsplanung lässt dabei weitere Spannungen zwischen den Geschlechtern in Hinblick auf die Neudefinition der

Geschlechterrollen erwarten. Für das an Einfluss gewinnende postmoderne Intimitätssubjekt beobachtet Reckwitz in Bezug auf die Geschlechterrollen dabei eine „weitgehende Entgeschlechtlichung von Subjekteigenschaften und zugleich eine Universalisierung ehemals als weiblich codierter Dispositionen“ (Reckwitz 2006, 450).

Auf Grundlage der in diesem Kapitel erarbeiteten Genderaspekten kann die im vorangegangenen Kapitel vorgenommene Definition des *Working Class Hero* nun wie folgt erweitert werden:

- Das aus der Neuorientierung der Klassen entstehende soziale Konfliktpotential wird durch das mit der Neuorientierung der Geschlechter verbundene Konfliktpotential erweitert bzw. überlagert. Die Folge ist eine Verunsicherung des männlichen *Working Class Hero* in beiden Kategorisierungsdimensionen.
- Die Verunsicherung äußert sich in Krisensymptomen, die im weiteren Verlauf des Maskulinitätsdiskurses als angebliche ‚Krise der Männlichkeit‘ identifiziert werden. Bereits der frühe Krisendiskurs trägt neben nostalgischen (Bedürfnis nach klaren Gendermustern hegemonialer Männlichkeit) vor allem narzisstische Züge: Der leidende Mann steht im Zentrum der Aufmerksamkeit.
- Die Verunsicherung muss Kompensation finden: In Abgrenzung zu klassenhöheren Frauen, zu Homosexuellen und zu einer als effeminiert empfundenen *upper-* und *middle class* wird ein Prototyp ‚echter Männlichkeit‘ postuliert, der in seinen Grundzügen nach dem von Connell beschriebenen Modell einer protestierenden Männlichkeit funktioniert.
- Dem Körper kommt im Rahmen dieser protestierenden Männlichkeit eine besondere Bedeutung zu: Die durch die körperliche Arbeit bedingten Attribute Stärke, Härte, Ausdauer und Gruppensolidarität dienen als Kompensation der empfundenen Machtlosigkeit gegenüber der ungerechten Klassenverhältnisse und deren Vertretern.
- Die Kompensationsmechanismen sind gleichzeitig Ausdruck eines *impression managements*, mit dem der *Working Class Hero* im Rahmen seiner *peer group* und der ihn umgebenden konsumtorisch geprägten Sozialordnung seine eigene Wählbarkeit als Objekt des Begehrens für andere – insbesondere weibliche – Subjekte zu sichern versucht.

- Partnerschaftsentwürfe oszillieren im Rahmen dieses Subjektentwurfs zwischen bürgerlich orientierter lebenslanger Planung und dem projekthaften, zeitlich begrenzten Charakter postmoderner Beziehungen.

Auch in Hinblick auf den hier untersuchten Gender-Aspekt gilt: Die genannten Merkmale bieten eine Schnittmenge zu erwartender Subjektstrukturen, entlang derer die zu untersuchenden Protagonisten verglichen und in ihrer spezifischen Eigenart erfasst werden können.

### 3.3. Der *Working Class Hero* im Überblick

Zur besseren Übersicht sollen hier die zu erwartenden Merkmale des *Working Class Hero* in Bezug auf die Faktoren Klasse und Gender noch einmal im Überblick dargestellt werden:

- Der *Working Class Hero* ist ein potenzieller Aufsteiger hinsichtlich seiner Bildung und/oder seiner finanziellen Möglichkeiten.
- Sein sozialer Aufstieg endet in der *buffer zone* zwischen *working class* und *middle class*. Der unteren Klasse ist er entwachsen, der Eintritt in die obere bleibt ihm verwehrt.
- Er befindet sich in einem ideologischen Konflikt zwischen sozialistischer Prägung durch die Herkunftskultur und neuen, medial geprägten kapitalistischen Wunschstrukturen.
- Der aus diesen Widersprüchen erwachsende Identitätskonflikt und das damit verbundene Frustrationspotential müssen kompensiert werden: Die ‚wahre Identität‘ wird auf die nunmehr idealisierte Herkunftskultur mit der darin wiederentdeckten Authentizität, dem Zusammengehörigkeitsgefühl und der emotionalen Eingebundenheit rückprojiziert.
- Dieser steht ein wettbewerbsorientierter, dem *organisation man* ähnlicher Vertreter der *middle class* gegenüber, dessen egoistische Gefühlskälte mit Blick für den eigenen Erfolg nicht nur für das Scheitern des Aufstiegs des *Working Class Hero* verantwortlich gemacht wird, sondern der auch ein konstitutives Außen für die Reaffirmierung der eigenen problematisch gewordenen Identität darstellt.
- Das in der Folge inszenierte Subjektmodell lässt Verhaltensmerkmale und Selbstbewertungen erwarten, die durch den medial vermittelten Amerikanismus nachhaltig geprägt sind, der in vielen Fällen aber auch im Vergleich zu einer eigenen britischen (Klassen-)Identität kritisch hinterfragt werden kann.
- Als Übergangssubjektmodell im doppelten Sinne – zum einen synchron zwischen *working class* und *middle class*, aber auch diachron zwischen organisierter Moderne und Postmoderne – weist der *Working Class Hero* sowohl kollektivistische als auch individualistische Tendenzen auf: Gleichwohl er nach

Bestätigung durch Einbindung in das Umfeld verschiedener *peer groups* sucht, treiben ihn verschiedene, noch zu untersuchende Faktoren doch auch zur Ausbildung einer eigenkreativ entworfenen, differenzierten individualistischen Identität abseits der zunehmend als einschränkend empfundenen Rahmenbedingungen der Umgebungskulturen.

- Das aus der Neuorientierung der Klassen entstehende soziale Konfliktpotential wird durch das mit der Neuorientierung der Geschlechter verbundene Konfliktpotential erweitert bzw. überlagert. Die Folge ist eine Verunsicherung des männlichen *Working Class Hero* in beiden Kategorisierungsdimensionen.
- Die Verunsicherung äußert sich in Krisensymptomen, die im weiteren Verlauf des Maskulinitätsdiskurses als angebliche ‚Krise der Männlichkeit‘ identifiziert werden. Bereits der frühe Krisendiskurs trägt neben nostalgischen (Bedürfnis nach klaren Gendermustern hegemonialer Männlichkeit) vor allem narzisstische Züge: Der leidende Mann steht im Zentrum der Aufmerksamkeit.
- Die Verunsicherung muss Kompensation finden: In Abgrenzung zu klassenhöheren Frauen, zu Homosexuellen und zu einer als effeminiert empfundenen *upper-* und *middle class* wird ein Prototyp ‚echter Männlichkeit‘ postuliert, der in seinen Grundzügen nach dem von Connell beschriebenen Modell einer protestierenden Männlichkeit funktioniert.
- Dem Körper kommt im Rahmen dieser protestierenden Männlichkeit eine besondere Bedeutung zu: Die durch die körperliche Arbeit bedingten Attribute Stärke, Härte, Ausdauer und Gruppensolidarität dienen als Kompensation der empfundenen Machtlosigkeit gegenüber der ungerechten Klassenverhältnisse und deren (angeblichen) Vertretern.
- Die Kompensationsmechanismen sind gleichzeitig Ausdruck eines *impression managements*, mit dem der *Working Class Hero* im Rahmen seiner *peer group* und der ihn umgebenden konsumtorisch geprägten Sozialordnung seine eigene Wählbarkeit als Objekt des Begehrens für andere – insbesondere weibliche – Subjekte zu sichern versucht.
- Partnerschaftsentwürfe oszillieren im Rahmen dieses Subjektentwurfs zwischen bürgerlich orientierter lebenslanger Planung und dem projekthaften, zeitlich begrenzten Charakter postmoderner Beziehungen.

Vor dem Hintergrund der genannten Merkmale sollen nun die Primärwerke eingehend untersucht werden.

#### 4. „Working Class Hero is something to be” – Jimmy Porter und die Suche nach den „good, brave causes left“.

„Working Class Hero is something to be”, singt John Lennon im Jahr 1970 auf seinem ersten Solostudioalbum *John Lennon/Plastic Ono Band*. Die Zeile ist bedeutsam, suggeriert sie doch passend für diese Arbeit, dass der *Working Class Hero* tatsächlich ein Identitätsangebot darstellt – insbesondere für eine Generation, der laut Jimmy Porter die „good, brave causes“ (Osborne, 84) zum Leben oder Sterben scheinbar vorenthalten werden. Es mag daher überraschen, dass dieses Generationsgefühl – wiederum scheinbar – erst im Jahre 1970 massenwirksam in einen eingängigen wenn auch melancholischen Song verpackt wird. Diese Untersuchung wird zeigen, dass die von Lennon formulierte Aussage „bin ich auch nichts, so bin ich doch wenigstens ein *Working Class Hero*“ bereits von John Osbornes „working class Hamlet“<sup>121</sup> Jimmy Porter zu einer massenwirksamen Bühnenperformanz gebracht wurde; und dies – im Gegensatz zu John Lennon – ohne bereits zuvor zu Weltruhm gelangt zu sein.

Osbornes am 8. Mai 1956 am Royal Court Theatre uraufgeführtes Drama *Look Back in Anger* begründete in der Tat eine neue Bewegung nahezu aus dem Nichts, ohne massenwirksame Vorgeschichte, befeuert allein durch die recht schnell einsetzende Medienkampagne zum *Angry Young Man*, zu deren Posterboys Jimmy Porter und sein Schöpfer schon bald avancierten (vgl. Laing, 62). Nicht nur seiner Ideale – jener vielzitierten „good, brave causes“ – sondern auch seiner ganz pragmatischen, lebensweltlichen Ziele entrissen wird Jimmy Porter Urheber einer – wie wir sehen werden – mythologisch aufgeladenen Identitätsformation, die nicht nur ihm selbst seine effektive Identitätsstütze bietet, sondern auch seinem Publikum und seinen literarischen Nachfolgern. Zwischen der schönen aber verschlossenen neuen Welt der *middle class* und der nahezu vergessenen und noch dazu ambigen Herkunftskultur der *working class* bietet das auf verklärten Idealen basierende Festhalten an den scheinbaren Ursprüngen ein Subjektmodell, das sich offenbar zu verkörpern lohnt. Und à propos Körper: Ein genauerer Blick verrät, dass Jimmy sich nicht nur in einem Klassenkonflikt befindet, sondern auch einen Genderkonflikt bewältigen muss. Der *Working Class Hero* bietet eine wirksame Kompensation für die Frustrationen, die aus beiden Konflikten erwachsen – und wird damit für Subjekte auf der Schwelle zur Postmoderne tatsächlich

---

<sup>121</sup> So benannt wurde Jimmy Porter auf der Rückseite der verwendeten Penguin Edition. Analog betitelte eine Centre 42 National Youth Theatre Gruppe im Jahre 1962 in Nottingham ihre Aufführung von Hamlet als „Shakespeare’s Jimmy Porter“ (vgl. Sinfield, S. 265).

ein „something to be“, das der Frage „to be or not to be“ eine befriedigende Antwort liefert.

#### 4.1. Zur Wirkungsästhetik: Der Weg zur *Osbornian revolution*

Die unmittelbare Rezeption der Uraufführung von *Look Back in Anger* am 8. Mai 1956 am Royal Court Theatre in London war alles andere als enthusiastisch, allenfalls „cautiously favourable“<sup>122</sup>, wie George E. Wellwarth zusammenfasst. „’You didn’t expect them to *like* it, did you?’“<sup>123</sup> soll Regisseur Tony Richardson den enttäuschten Autor unmittelbar nach dem wenig erfolgreichen ersten Abend gefragt haben. Und doch hätte Osbornes Timing – wie sich bald herausstellte – besser nicht sein können (vgl. Wellwarth, 117).

Die English Stage Company war erst kürzlich unter der Leitung des Schriftstellers Ronald Duncan, des Aristokraten Lord Harewood und des Lehrers J.E. Blacksell gegründet worden und bezog mit dem neuen *artistic director* George Devine im Jahre 1956 das Royal Court Theatre. Devines Ziel war es dabei, das Londoner Theaterleben nach französischem Vorbild durch ein ‚writer’s theatre‘ wiederzubeleben und jungen Talenten einen fruchtbaren Boden zu bereiten.<sup>124</sup> Im Gegensatz zum kontinentalen Drama in Frankreich und sogar in Deutschland betrieb das britische Theater nach dem zweiten Weltkrieg eine Verwaltung des Status Quo (vgl. Gilleman 2002, 30f.)<sup>125</sup>. Dem „vibrant theatre of the United States“ (Gilleman 2002, 31) von Arthur Miller, Tennessee Williams und anderen hatte der britische Theaterbetrieb nur das statische *well-made play* entgegenzusetzen, wie der amerikanische Dramatiker David Rabe es zusammenfasst:

that form which thinks that cause and effect are proportionate and clearly apparent, that people know what they are doing as they do it, and that others react accordingly, that one thing leads to another in a rational, mechanical way, a kind of Newtonian clock of a play, a kind of Darwinian assemblage of detail which would then determine the details that

---

<sup>122</sup> Wellwarth, George E.: „John Osborne: ‘Angry Young Man?’“ In: Taylor, John R.: *John Osborne: “Look Back in Anger: a Casebook*. London: Macmillan, 1978, S. 117-128, S. 117.

<sup>123</sup> Mortimer, John: „The Angry Young Man Who Stayed that Way.“ In: Denison, Patricia D. (Hg.): *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 183-186, S. 184.

<sup>124</sup> Vgl. Gilleman, Luc: *John Osborne: Vituperative Artist; a Reading of his Life and Work*. New York, London: Routledge, 2002, S. 29f.

<sup>125</sup> Das britische Theater der Nachkriegszeit war in John Mortimers Worten wenig mehr als „a place for respectful revivals“ (Mortimer, S. 183).



must follow, the substitution of the devices of logic, for the powerful sweep of pattern and energy that is our lives. (Rabe in Gilleman 2002, 31)

Rabe beschreibt hier sehr schön den bereits im 19. Jahrhundert entworfenen starren Aufbau von Werken John Boynton Priestleys und anderer Autoren aus dem unmittelbaren Nachkriegsengland, die den bereits beschriebenen kulturellen Mustern der organisierten Moderne folgen. Während die neuen Einflüsse aus den USA, Frankreich und Deutschland – auch Brechts episches Theater war dem konservativen britischen Theater weit voraus – in London mit „guarded curiosity and bewilderment“ (Gilleman 2002, 31) begegnet wurde, stellte *Look Back in Anger* den entscheidenden Schritt aus der Behaglichkeit des *well-made play* hin zu einem neuen, experimentelleren Theater dar:

Strangely enough, “Look back in Anger“ was, in shape, a conventional well-made play of the sort that might have been constructed by Noel Coward or Terence Rattigan. What made it different was that Jimmy Porter, the play’s antihero, was the first young voice to cry out for a new generation that had forgotten the war, mistrusted the welfare state and mocked its established rulers with boredom, anger and disgust. The age of respect was over. It was a time of protest ... (Mortimer, 183),

fasst John Mortimer diesen enorm wichtigen Schritt der englischen Literaturgeschichte zusammen. Formal in der Tradition verhaftet und inhaltlich das entscheidende Thema der Zeit aufgreifend, kreiert Osborne so eine sanfte Revolution, die schon bald eine „new tradition“<sup>126</sup> werden sollte: „If Osborne’s *Look Back in Anger* provides a formal theatrical closure not often found in his successors, that is because Osborne had his foot in the past as well as in the future“ (Demastes, 69). Mag Osbornes Revolution aus formaler Perspektive auch sanft gewesen sein, so war sie doch „a total revolution in the British theatre [that] burst open the gates to a flood of new British playwrights“ (Mortimer, 183), deren „fresh voices“ (Mortimer, 183) das englische Theater wieder auf internationales Niveau brachten.

Der Erfolg, der Umsturz war also nicht vorherseh- oder sogar planbar, er entsprang einer zufällig oder schicksalhaft anmutenden Gemengelage zwischen Verwurzelung in der Tradition einerseits, einer frischen, den Nerv der Zeit treffenden Stimme des Protests andererseits und natürlich eines geeigneten Multiplikators – der medialen Aufmerksamkeit. Kenneth Tynans Kritik der ersten Aufführung kommt hier

---

<sup>126</sup> Demastes, William W.: „Osborne on the Fault Line. Jimmy Porter on the Postmodern Verge.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 61-69, S. 69.

zentrale Bedeutung zu, vermittelte sie doch bereits die zentralen Aspekte des Stückes – und des *Working Class Hero* – einer breiten Öffentlichkeit: Emotionalität und Leidenschaft, das daraus entspringende Identifikationspotential für eine vermeintliche „Minderheit“ und die nötige Prise Provokation, um *Look Back in Anger* erhöhte und überregionale Aufmerksamkeit zu verschaffen. Der junge *left-wing* Kritiker Tynan erkannte wohl als erster externer Rezipient das volle revolutionäre Potential des Stückes und formulierte seine Lobeshymne auf das neue Werk entsprechend emotional: „I doubt I could love anyone who did not wish to see *Look Back in Anger*. It is the best young play of its decade.“<sup>127</sup> Solcherlei überschwänglicher Enthusiasmus und Pathos für ein neues Ideal hätte Jimmy Porter sicher goutiert und mag im Umkehrschluss auch von ihm und seinen leidenschaftlichen Reden inspiriert worden sein; in jedem Fall erkennt Tynan seinen neuen Bühnenhelden und dessen Schöpfer als „the first spokesman of post-war youth“ (Tynan in Taylor, 51). Auch die Paradoxie aus der potentiellen Massenwirksamkeit für eine vermeintliche Minderheit fängt Tynan in seinem Bericht ein:

I agree that *Look Back in Anger* is likely to remain a minority taste. What matters, however, is the size of the minority. I estimate it at roughly 6,733,000, which is the number of people in this country between the ages twenty and thirty. And this figure will doubtless be swelled by refugees from other age-groups who are curious to know precisely what the contemporary young pub is thinking and feeling. (Tynan in Taylor, 51)

Als bereits einflussreicher junger Theaterkritiker (Vgl. Mortimer, 184) erkennt der damals 29-jährige Linksintellektuelle Tynan, dass die junge Nachkriegsgeneration Englands – gemessen an ihrem bisherigen gesellschaftlichen Einfluss tatsächlich eine ‚Minderheit‘ – nach einer ‚Jugendbewegung‘ sucht, nach Vorbildern der Identifikation, der es sich zu folgen lohnt. Und er erkennt die wachsende Zahl derer, die sich für die Motive und Gedanken der kommenden gesellschaftlichen Masse der „contemporary young pubs“ interessieren.

John Osborne und Jimmy Porter werden durch ihn als die ersten Sprachrohre der Nachkriegsjugend ausgerufen; ohne das Sprachrohr Kenneth Tynan und dem darauffolgenden Medienecho wäre die neue „Jugendbewegung“ der *Angry Young Men* allerdings wohl nicht möglich gewesen. Der durch ihn losgetretene Mediendiskurs

---

<sup>127</sup> Tynans am 13. Mai 1956 in *The Observer* (S. 11) erschiener Artikel findet sich in Taylor, John R.: *John Osborne: Look Back in Anger: A Selection of Critical Essays*. London: Macmillan, 1968, S. 51-51. Siehe aber auch Wellwarth, S. 117.

verselbständigt sich schnell, und er trägt das richtige Maß an Kontroverse und Polarisierung, die für eine erhöhte mediale und öffentliche Aufmerksamkeit Voraussetzung ist: „‘Look Back in Anger‘ was an insult“ (Zitiert nach Gilleman 2002, 45f.), schrieb der Kritiker der *Northern Daily Mail* am 31. Oktober 1957, „‘Look Back in Anger‘ is electrifying“ (Zitiert nach Gilleman 2002, 46), hielt die *Salisbury Times* am 1. November des gleichen Jahres entgegen. „Such polarization of opinion ensured that for many years to come the play would remain the center of a lively debate about theatre, youth and the state of the nation“ (Gilleman 2002, 46) fasst Luc Gilleman den frühen medialen Diskurs zusammen, der die neue Bewegung der *Angry Young Men* begründete und befeuerte.

Es ist bemerkenswert, dass Gilleman hier feststellt, dass *Look Back in Anger* nicht nur das offensichtliche und neue Thema der Nachkriegsjugend aus der *working class*, sondern auch das traditionelle Thema „state of the nation“ um einen wichtigen Beitrag erweitert. Auch hier schlägt Osbornes Werk die Brücke zwischen Tradition und Progression, und bestätigt damit auch inhaltliche seine Position auf der Schwelle zu einer neuen Epoche. Austin E. Quigley fasst dieses Spannungsverhältnis wie folgt zusammen:

Osborne's determination to grapple with the difficulties of writing a play about England at a time of radical national change is precisely what has precipitated the odd disjunction between the play's historical importance and its apparent structural infelicities. The key difficulty such a play confronts is that of preparing a canvas large enough to deal with the diversity of national themes without thereby losing the dramatic intensity generated by detailed attention to particular characters. ... And it is only if we recognize the structural complexity of the situation Osborne was exploring that we will be able to make sense of the mixed moods, shifting contexts, and inconsistent arguments of a play that seeks to deal with a national situation by focusing the action primarily upon an idiosyncratic character whose voice is clearly not meant to function as a representative one.<sup>128</sup>

Ein Teil der erratisch-enthusiastischen Ausbrüche des Antihelden Jimmy Porter liegen demnach in jenem Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Progression, zwischen nationaler Tragweite des Stücks und dessen Konzentration auf das Individuum begründet. Dass Osbornes Stück tatsächlich eine Bewegung von (inter)nationaler Tragweite auslöste und Jimmy Porter zwischen Vor- und Feindbild eines neuen England oszillieren sollte, gibt diesem ambitionierten Projekt Recht. Wie Brecht und die

---

<sup>128</sup> Quigley, Austin E.: „The Personal, the Political, and the Postmodern in Osborne's *Look Back in Anger* and *Déjàvu*.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 35-59, S. 39.

absurden Dramatiker opfert Osborne daher innerdramatischen Realismus und Stringenz, um einen größeren außerdramatischen Effekt zu erzielen – eine Technik, die ihn entscheidend von seinen realistischen Vorgängern absetzen sollte, ohne dabei die traditionelle Verankerung im nationalen Diskurs der Nachkriegszeit aufzugeben. Dass so viele Rezipienten tatsächlich nicht nur Sinn aus den „mixed moods“ und „shifting contexts“ des Stückes und seines Helden machen, sondern sich mit ihnen sogar identifizieren konnten, spricht dafür, dass eben diese Inkonsistenz bereits zu einem Teil der außerdramatischen Realität und ihrer Subjektmodelle geworden ist: Einer Welt, deren Individuen sich bereits auf der Schwelle zur Postmoderne befinden und deren medialen und dramatischen Vorbildern ein gesteigertes Maß an Offenheit und Kontingenz bereits inhärent ist. Paradoxe Weise werden sie so wieder zu realistischeren Abbildern und Subjektmodellen ihrer außerdramatischen Realität, als es die logisch stringenten und geschlossenen Figuren der *well-made plays* hätten sein können.<sup>129</sup>

Zudem lässt sich mit Reckwitz feststellen, dass der Realismus des *well-made play* eben viel mehr als passende Repräsentation der Subjektkultur der organisierten Moderne dient, Jimmy Porter mit seinen charakterlichen und ideologischen Widersprüchen aber eben auf der Schwelle zum kreativen Subjekt der Postmoderne steht und daher auch ein erhöhtes Maß an Identifikationspotential für die jungen Rezipienten der Nachkriegszeit anbietet. An dieser Stelle soll nochmals darauf hingewiesen werden, dass die Angestelltenkultur der organisierten Moderne von Reckwitz als amerikanisch charakterisiert wurde. Und genau der Konformismus und Massenkonsum der „American Age“ (Osborne, 17) der organisierten Moderne ist es, was Jimmy Porter mit seiner ‚*new Englishness*‘ zu überwinden versucht. Diese beinhaltet eine Rückbindung an die alte englische Tradition und vereint diese mit den Freiheiten einer gerade erst entstehenden postmodernen *creative class* – auch wenn der Erfolg des neuen Subjektmodells noch nicht gesichert ist.

Bereits unter den frühen Kritikern herrscht Uneinigkeit, ob es sich bei Jimmys Ausbrüchen um Anzeichen einer politischen Rebellion handelt oder ob sie nur als Ausdruck jugendlicher maskuliner Aggression ohne wirkliches Ziel gedeutet werden müssen. Colin Wilson, selbst einer der *Angry Young Men*, vertritt auch mehrere

---

<sup>129</sup> Natürlich hätte Osborne auch seinen Vorgängern wie Rattigan folgen können und mehrere Figuren aus einem breiteren sozialen Umfeld wählen können. Doch würde damit natürlich die psychologische Tiefe der Figurendarstellung zwangsläufig auf der Strecke bleiben, mit der Jimmy Porter auf das ihn umgebende Nachkriegsengland reagiert (vgl. Quigley, S. 40).

Jahrzehnte nach der *angry decade* vehement die Ernsthaftigkeit der eigenen politischen Ansprüche, auch wenn ein gewisser Trotz gegenüber der durchaus geteilten Rezeption und Kritik nicht zu überlesen ist:

So why, in spite of failing to share their sensitivity about the class system, do I regard the Angry Young Men as worth writing about? Because, unlike the satirists who followed, the movement was based on a real political protest that hoped to get something done, to change things as Rousseau and Cobbett and Godwin had wanted to change things. That is why they deserve to be taken more seriously than satirists who fire their arrows and then duck.<sup>130</sup>

Trotz der Vehemenz, mit der Wilson die Ernsthaftigkeit des Protestes vertritt, so entsteht doch der Eindruck, dass vor allem *irgendetwas* verändert werden sollte, ohne bei diesem Willen zur Veränderung eine gemeinsame Richtung einzuschlagen. Ich folge in dieser Arbeit daher der Auffassung Susan Brooks, die die Meinung vertritt, dass „[t]he critics of the 1950s failed to realize the extent to which these texts substituted masculine rebellion for social critique and rebellion” (Brook, 20). Die gleiche Meinung vertraten auch andere Autoren der Generation, wie z.B. Osborne selbst und John Waine, die ja alleine die Idee einer gemeinsamen Bewegung als reine mediale Inszenierung und auch für sich selbst und ihre Werke jegliche politische Ambition ablehnten (vgl. Brook, 22f.). Da die Werke allerdings mit einer Form der „left wing rebellion” (Brook, 20) assoziiert wurden, zielten die meisten frühen Besprechungen der *Angry Young Men* eher auf die *anger* als auf die *young men* ab: „in other words, interest in the political significance of these texts has outweighed the discussion of the role they grant masculinity” (Brook, 19).

Natürlich gab es aber auch frühe Kritiken, die den Aspekt der protestierenden Männlichkeit Jimmy Porters in den Mittelpunkt der Betrachtung stellten und diese als Ausdruck einer ‚*crisis of masculinity*‘ interpretierten. *Look Back in Anger*, so schreibt ein anonymen Kritiker, portraitierte the „British male’s nagging fears of his own futility, ... from being the fighter and provider it has nose-dived to passive petulance in coffee bars“ (zitiert nach Gilleman 2002, 46). Der männliche Zorn wird so zum Kompensationsmechanismus, zu einer „defiant reassertion of threatened manliness” (zitiert nach Gilleman 2002, 46). Tatsächlich bieten die postulierte Krise der Männlichkeit und die damit einhergehende maskuline Rebellion einen hilfreichen

---

<sup>130</sup> Wilson, Colin: *The Angry Years: the Rise and Fall of the Angry Young Men*. London: Robson, 2007. S. XVI.

Erklärungsrahmen, die bereits erwähnte Brücke zwischen gesellschaftlich-nationaler Bandbreite und der Eigenständigkeit des Individuums zu schlagen:

the angry texts did share a similar representation of masculinity as a mode of rebellion and authenticity. These novels and plays suggested that the problem with British society was located within a dominant Establishment culture that was hypocritical, stultifying, consumerist and desiccated; it could only be resisted by the authentic, male individual who asserted life, feeling, authenticity, and virile masculinity. (Brook, 23)

Neben dieser schönen Kurzdefinition des *Working Class Hero* („the authentic, male individual who asserted life, feeling, authenticity, and virile masculinity“) führt Brook weiter aus, dass

[t]o achieve freedom, the hero had to escape from the restrictions both of conventional culture and domestic life; these texts imagine individual escape, rather than any possibility of social transformation. Yet this individualistic rebellion was read as a politically left-wing position because the representation of masculinity in these texts tapped into the British left's fascination with the bluff, vigorous working-class male. The ruggedly heterosexual and rebellious masculinity found in these texts was read as the authentic experience of the working class or lower-middle class, and as a form of class resistance. (Brook, 23)

Der *Working Class Hero* als pseudo-politischer Rebell basiert daher zentral auf dem bereits präformierten Bild des ungehobelten aber energischen „working-class male“. Verbunden mit seiner nun überbetonten Authentizität und seiner rebellischen Grundhaltung gegenüber einem korruptierten und unterdrückendem Establishment bietet dieses neue Subjektmodell das dringend benötigte Identifikationspotential einer verunsicherten männlichen Nachkriegsjugend, deren individuelle Flucht in Wahrheit die Flucht in ein neues Modell der Subjektformation darstellt. Osbornes Werk bietet damit aber auch ein Vorbild für eine wachsende Zahl literarischer Newcomer und Nachfolger. Arnold Wesker wählt daher auch eine maskulin-sexuell aufgeladene Metapher wenn er die Bedeutung von *Look Back in Anger* für die nachfolgenden Bühnen- und Romanautoren wie auch für die neue Jugendbewegung als „battering ram“ beschreibt: „the door was kicked open and an angry flood of writing and social protest poured through“ (zitiert nach Gilleman 2002, S. 46).

In Bezug auf diesen ‚Türöffner‘ stellt sich die Frage, ob das bereits beschriebene Zusammentreffen von bisher unerkanntem schriftstellerischem Talent, einem nach neuen Stimmen und Perspektiven lechzenden Publikum und der richtigen medialen Verstärker rein zufälliger oder schicksalhafter Natur war oder doch einer regelhaften

Logik folgt, die sich mit einer theoretischen Grundlage beschreiben lässt. Für die beschriebene Gemengelage bietet die bereits angesprochene Theorie Juri Lotmans zur Semiosphäre einen interessanten Erklärungsansatz. In dieser begreift Lotman die Chronologie literarischer Produktionen und Diskurse als einen fortlaufenden Dialog, der sich als Wechselspiel von Repliken oder Produktionen im Zentrum und jenen an der Peripherie einer Kultur entfaltet. In der Regel folgt der Dialog dem Schema, dass das Generieren von Texten im Zentrum oder dem Kern der Semiosphäre oder Kultur abspielt, die Rezeption der Texte hingegen an der Peripherie. Kommt es in Phasen des so genannten Niedergangs zu (literarischen) Dialogpausen im Zentrum einer Kultur – wie dies im Falle des reaktionären *well-made play* im Nachkriegsengland der Fall war – wird die Peripherie einer Kultur zum Empfänger von Impulsen aus anderen, verbundenen Strukturen und Kulturen die eine Phase der Erregung durchlaufen – in unserem Falle die literarisch deutlich innovativeren Kulturen Festlandeuropas und der USA:

Daraus folgt zunächst eine Etappe der passiven Anreicherung. Eine neue Sprache wird erschlossen, Texte werden adaptiert.... Wenn nun die Anreicherung eine gewisse Schwelle erreicht, werden die inneren Textproduktions-Mechanismen der empfangenden Struktur in Gang gesetzt. Von einem passiven Zustand wechselt sie in einen aktiven und beginnt selbst, mit Hochdruck Texte zu produzieren und andere Strukturen – darunter auch die, die ihr als Stimulus diente – damit zu bombardieren. Zentrum und Peripherie tauschen gewissermaßen die Plätze. (Lotman, 193)

Diese abstrahierte Darstellung Lotmans lässt sich sehr schön auf die literarische Situation im Großbritannien der 1950er Jahre übertragen. Die literarische Dialogpause im Zentrum der Kultur wird durch das reaktionäre *well-made play* repräsentiert, dessen sich wiederholende Botschaften im Nachkriegsengland immer weniger Abnehmer finden – insbesondere nicht an der Peripherie, wo sich nicht-hegemoniale Subkulturen zu bilden beginnen. Diese werden nun von Impulsen aus verbundenen, im Erregungszustand befindlichen Kulturen. Diese werden von der nun dynamisierten Peripherie als innovativ und neu aufgenommen und erfahren eine kulturspezifische Adaption und Transformation, weshalb sich in Osbornes zentralem Werk auch traditionalistische wie auch progressive Elemente nachweisen lassen. Die eigene „Sprache“ der neuen Kunstform drückt sich nicht nur durch den „kitchen-sink realism“ (Gilleman 2002, 32) der neuen Stücke aus, sondern auch durch die tatsächliche „neue Sprache“ ihrer Figuren und körperlicher Repräsentanten. Wo zuvor *middle class*

Settings und Sprache den Publikumsgeschmack bediente, geht es nunmehr deutlich rauer zu: „Whereas previously superb middle-class diction and the ability to give caricatured renditions of the working-class idiom had been requisites for a career in dramatic arts, movie and stage actors now proudly sported fake or genuine lower-class accents” (zitiert nach Gilleman 2002, 33).

Am Beispiel der *Osbornian revolution* lässt sich daher schön Lotmans bereits zitierte These belegen, erscheint das reaktionäre *well-made play* im Rückschau doch in der Tat losgelöst aus seinem „realen semiotischen Umfeld“, insbesondere verglichen mit den deutlich realer und authentischer erscheinenden Texten, die aus der vormaligen Peripherie der *working class culture* hervorgehen:

Die normgerechten Texte hängen ohne reales semiotisches Umfeld in der Luft, und die Werke, die aus der realen semiotischen Umgebung hervorgehen, treten in den Widerspruch zu der künstlerischen Norm. Dies ist das Gebiet der semiotischen Dynamik. Hier entsteht ein Spannungsfeld, in dem künftige Sprachen sich entwickeln. (Lotman, 178)

Es ist daher wenig überraschend, dass die *Osbornian revolution* von der kulturellen Peripherie, diesem „Gebiet der semiotischen Dynamik“ ausging – und auch, dass diese neue Strömung vom hegemonialen Zentrum mit seinem Verständnis einer prestigeträchtigen tradierten „Kunst *par excellence*“ (Lotman, 178) mit ausgeprägter Skepsis betrachtet wurde. Diese Skepsis treibt aber die neue Kunstform und das darin transportierte Subjektmodell nur an, denn der Widerstand gegen das Establishment ist dem *Working Class Hero* und seinem zentralen Repräsentanten Jimmy Porter ja unbestritten inhärent. Dieser Widerstand wiederum entspringt dem Scheitern eines Traumes, dem Scheitern der Vision einer klassenlosen Gesellschaft, die für Jimmy zur zentralen Motivation seines Aufbegehrens gegen die *upper classes* wird.

#### ***4.2. The bolted door of the bourgeoisie: good, brave causes to fight for***

Jimmy Porters Herkunftskultur ist die *working class* – scheinbar. Diese naheliegende Schlussfolgerung wurde von der Literaturkritik bisher nicht hinterfragt, sondern als gegeben hingenommen. Zu augenscheinlich ist Jimmys Kampf gegen die *middle class* und das durch sie repräsentierte Establishment. Der Text selbst ist allerdings sehr ambig in Hinblick auf Jimmys klassenspezifische Abstammung: Der Vater war links-



gerichteter politischer Aktivist und Mitglied der internationalen Brigade im Spanischen Bürgerkrieg – die selbst nicht selten Dissidenten der *middle class* waren. Weitere Aufschlüsse über die Herkunftskultur des Vaters bietet der Text indes nicht. Die Mutter wiederum ist durch einige von Jimmy verhasste „pretty posh relatives“ (Osborne, 30) gekennzeichnet, wie Cliff anmerkt – ein Umstand, der ihre Herkunft aus der *working class* schon recht deutlich in Zweifel zieht. Jimmys Herkunft ist also potentiell eine kulturelle Mischehe aus *middle-class* Mutter und *working-class* Vater. Mit dieser zumindest ideologischen Verbundenheit des Vaters zur *working class* und der Mutter zu den *upper classes* schafft der Text ein erstes psychologisches Erklärungsmuster für Jimmy Porters eigenes Verhalten. Den kulturellen Widerspruch in der Ehe seiner Eltern führt Jimmy in seinem eigenen Lebensentwurf fort: Der Eheschluss mit Alison ist Etappenziel des geplanten sozialen Aufstiegs und gezielte Provokation im Klassenkampf zugleich. Ein Widerspruch, den schon seine Eltern offenbar nicht zu vereinen vermochten.

Doch worin liegen die Gründe für Jimmys anhaltenden Kampf, für seine augenscheinliche Zerrissenheit zwischen Ambition und Provokation? Die Ambition erhält er als einer der ersten *scholarship boys*, die nach dem Krieg von Butlers *Education Act* profitieren sollten und der die Gesellschaft aus ihrer noch immer aristokratischen bzw. oligarchischen in eine meritokratische Grundordnung überführen sollte. Die klügsten Kinder des Landes sollten sich, unabhängig von ihrer Herkunftskultur, den Weg in einflussreiche oder zumindest finanziell lukrative Positionen erarbeiten können. Doch die von Elias angesprochenen Abgrenzungsmechanismen der Oberschichten funktionierte auch im Rahmen der neuen meritokratischen Gesellschaftsordnung<sup>131</sup>, wie Ronald Bryden darlegt:

Obviously, Jimmy's one of the first of the outstanding brains selected and advanced by the new Education Act. But once educated, his upward progress is checked by meritocrats of another kind – the intellectual aristocrats of the old class system. Instead of making room for him at the top, these old style mandarins make it clear that no doors will open to him until he has turned himself into a docile replica of themselves: snobbish, allusive, tennis-playing, perpetually concerned to guard their shrines against any hint of the vulgar. (Bryden, 9f.)

---

<sup>131</sup> Zur Auseinandersetzung des Theaters mit den Versprechen und Verfehlungen der meritokratischen Gesellschaft vgl. Bryden, Ronald: „The House that Jimmy Built.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 5-20, insbesondere S. 8f.

Den subtilen „hint of the vulgar“, den Jimmy aufgrund seiner Herkunftskultur zweifelsohne in sich trägt, ist auch durch eine Universitätsausbildung nicht zu verbergen, insbesondere dann nicht, wenn diese in einer der weniger traditionellen Bildungsstätten genossen wurde und der Sittenwächter nur auf eine Verfehlung gegen den strengen Code der *upper classes* lauert. „According to him, it’s not even red brick, but white tile“ (Osborne, 42), zitiert Alison ihren Mann in Bezug auf seine universitäre Ausbildung. Was Jimmy damit moniert, ist die fehlende Achtung, die in den gehobenen Schichten den jüngeren *red brick universities* und erst recht den danach entstandenen Bildungsstätten für die Massen entgegengebracht wurde – und immer noch wird. Entsprechend argumentieren viele Kritiker wie Alan Sinfield, dass trotz des Butler *Education Acts* die inhärenten Bewertungsmuster des Bildungssystems, das eigentlich zu beseitigende, auf Herkunft beruhende Privilegiensystem der Vorkriegszeit in der Tat weiterhin stützten (Vgl. Sinfield, 55f.). Die durch eine zeit- und ressourcenintensive Universitätsausbildung versprochenen Karrierechancen bleiben daher oftmals unerfüllt, insbesondere für die kritisch beäugten frühen *scholarship boys* (Vgl. Brook, 19).

In jedem Fall ist Jimmy Porter ein solcher typischer *underachiever*, der als Besitzer eines Süßigkeitenladens weit hinter seinen intellektuellen Ambitionen und den Möglichkeiten einer universitären Ausbildung zurückbleibt. Nicht einmal einen unternehmerischen Gründergeist kann er für sich in Anspruch nehmen, wurde er doch erst durch die idealisierte *working-class* Mutter seines Freundes Hugh – eine von Jimmys zahlreichen Ersatzmüttern – mit dem lebensunterhaltenden Laden ausgestattet (Vgl. Osborne, 64). Jimmy besetzt damit im weitesten Sinne einen jener Jobs, die laut Sinfield für und durch die neue Konsumentengesellschaft erst entstanden sind (Vgl. Sinfield, 234f.). In dieser sieht sich Jimmy zudem einem *American-style consumerism* des „American Age“ (Osborne, 17) ausgesetzt, eine in seinen Augen „Brave-new-nothing-very-much-thank-you“ (Osborne, 85) Welt, die sich ohne die nötigen finanziellen Mittel als weitere Enttäuschung erweist (Vgl. Gilleman 2002, 51). Denn trotz der neuen Konsummöglichkeiten, die durch den *welfare state* Einzug in die englische Gesellschaft hielten<sup>132</sup>, ergibt sich gerade nicht die Angleichung der sozialen Schichten – im Gegenteil, die sozialen Unterschiede lassen sich nun durch Statussymbole nur noch leichter zur Schau stellen und machen das Erleben des Mangels

---

<sup>132</sup> Vgl. Gilleman 2002, S. 52: „Even a leftist critic such as Raymond Williams came to fear that the welfare state had been a Trojan horse through which an American-style materialism had entered the country.“

(an finanzieller Kaufkraft) noch offener. Im Gegensatz zu Luc Gilman argumentiere ich, dass der *welfare state* gerade nicht „the ‚us versus them‘ dichotomy, the basis of dualistic class antagonism“ (Gilman 2002, 52) ersetzt, sondern durch das Versagen des versprochenen Zugangs zu den finanziell lukrativen Positionen und den dadurch empfundenen Mangel in der auf das Erreichen sublimierender Satisfaktion ausgerichteten Konsumgesellschaft die Abgrenzung zwischen den Klassen vielmehr erhöht hat.

Verstärkt wird dieses Gefühl der Frustration für Jimmy durch die Erfahrung, dass sein Schwager Nigel „the straight-backed, chinless wonder from Sandhurst“ (Osborne, 20) offenbar ohne größere Widerstände und Schwierigkeiten eine beispielhafte politische Karriere durchläuft. Ohne die intellektuelle Grundlage für eine solche – Jimmy attestiert ihm „stupidity“ und „a poor tiny brain“ (Osborne, 20) – aber eben mit der angesehenen Schulbildung ausgestattet, die für eine erfolgreiche Karriere benötigt wird, stellt er für Jimmy ein negativ definiertes Feindbild dar, das sein Urteil über die durch das Bildungssystem verhinderte Chancengleichheit determiniert: „But they knew all about character building at Nigel’s school, and he’ll make it alright. Don’t you worry, he will make it. And what’s more, he’ll do it better than anyone else“ (Osborne, 20f.). Bildung *per se* ist somit noch kein Wert, solange sie nicht durch den Ruf und die Tradition der richtigen Bildungsinstitution unterstützt wird – ein Missverhältnis von Bildung, Intellekt und gesellschaftlichem Einfluss, das bis heute seinen Niederschlag insbesondere im anglo-amerikanischen Bildungssystem findet (vgl. Bryden, 7).

Jimmy bleibt daher in seinem Aufstieg zwischen den Klassen stecken: Über die Grenzen der *working class* hinaus ausgebildet, klopft er mit dem ihm eigenen Enthusiasmus an die Tür der oberen Klassen – und findet sie verschlossen.<sup>133</sup> Er verkörpert somit den Prototypen der *New Estate*, die Charles Curran beschreibt (vgl. Curran 1956, 209). Seinen Möglichkeiten neuer sozialer Mobilität werden durch die immer noch bewährten traditionellen Klassenschranken Grenzen gesetzt. Insbesondere die Familie seiner Frau Alison verkörpert den Ausschluss des jungen Aufsteigers aus dem inneren Kreis – und dies, obwohl Alisons Vater, Colonel Redfern, die Ausbildung Jimmys (er bezeichnet ihn im vertraulichen Gespräch mit Alison als „educated young man“ (Osborne, 64)) und seine Fähigkeiten durchaus anerkennt: „I’ve always thought

---

<sup>133</sup> Vgl. Galef, David: „Beyond Anger. Osborne’s Wrestle with Language and Meaning.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 21-34, S. 21.

he must be quite clever in his way“ (Osborne, 64). Nur das „his way“ eben nicht der Erwartung der *upper middle class* entspricht, der die Familie Redfern entstammt. Die alteritäre Ablehnung Jimmys durch die Umgebungskultur Alisons – „[t]he men there all looked as though they distrusted him, and as for the women, they were all intent on showing their contempt for this rather odd creature“ (Osborne, 45) – potenziert sich in ihrem Familienkreis, wie Alison ihrer Freundin Helena rückblickend beschreibt:

Everything about him seemed to burn, his face, the edges of his hair glistened and seemed to spring of his head, and his eyes were so blue and full of the sun. He looked so young and frail, in spite of the tired line of his mouth. I knew I was taking on more than I was ever likely to be capable of bearing, but there never seemed to be any choice. Well, the howl of outrage and astonishment went up from the family, and that did it. He made up his mind to marry me. They did just do about everything they could think of to stop us. (Osborne, 45)

Doch das leidenschaftliche junge Paar ist auch durch die harsche Reaktion der Redferns, die Jimmy und Alison von den finanziellen Ressourcen der Familie abschneiden, nicht zu stoppen. Im Gegenteil: Die Trotzreaktion des zurückgewiesenen *scholarship boys* ist ebenso harsch, die Folge ist ein Klassenkrieg. Angetrieben von Jimmys Freund Hugh, ebenfalls ein sozialer *underachiever*, wird der Kampf gegen das snobistische Establishment mit allen Mitteln geführt, wie Alison als Auslöser und Opfer zugleich erfahren muss: „Together, they were frightening, They both came to regard me as a sort of hostage from those sections of society they had declared war on“ (Osborne, 43). Der „howl of outrage“ der Redferns wird mit dem „cry of the scholarship boy angrily knocking at the bolted door of the bourgeoisie“<sup>134</sup> erwidert.

Beide Reaktionen sind höchst irrational, doch die von Jimmy und Hugh betriebene „guerrilla warfare“ (Osborne, 44) ist in ihrer Heftigkeit Ausdruck eines *working-class* Verhaltensmusters, das Norbert Elias wie folgt beschreibt: „Im allgemeinen kann man sagen, daß Unterschichten ihren Affekten und Trieben unmittelbarer nachgeben, daß ihr Verhalten weniger genau reguliert ist, als das der zugehörigen Oberschichten“ (Elias, 342). Es ist an dieser Stelle unerheblich, ob Elias mit dieser Beobachtung selbst Opfer einer stereotypen Beschreibung der „Unterschichten“ wird – entscheidend ist die Feststellung, dass ein von Selbstzwängen weitestgehend entkleidetes Verhalten seit jeher den unteren Klassen zugeschrieben wird. Ein Muster, dessen Jimmy und Hugh sich in ihrer Kriegsführung dankbar

---

<sup>134</sup> Foot, Paul: *The Politics of Harold Wilson*. Harmondsworth: Penguin, 1968, S. 327.

bedienen und somit aus Sicht der Oberschichten die Vorurteile nur bestätigen. Es offenbart sich der reflexartige Mechanismus einer verunsicherten Subjektidentität, den ich bereits in Kapitel 2.3.1 zur Identitätsformation in Abgrenzung zum *konstitutiven Außen* beschrieben haben: Über die Differenz-Markierung zum Anti-Subjekt der ablehnenden Umgebungskultur der *upper classes*, das auch hier mit negativen stereotypen Signifikanten besetzt wird, wird in der – ebenfalls stereotypen – idealisierenden Umkehrung die eigene Herkunftskultur *ex negativo* zum Positiv erklärt und zur Reaffirmierung der eigenen verunsicherten Identität instrumentalisiert. Die der Herkunftskultur der *working class* zugeschriebenen Eigenschaften der Emotionalität, der eigenen Leidenschaft und des daraus entwachsenden Kampfgeistes werden zu Treibstoffen des Protestes und des Klassenkampfes, der in der Folge zur Aufführung kommt. Sie sind Ausdruck einer performanten Verkörperung einer protestierenden Männlichkeit, die zum identitätsstiftenden Kern des Subjektmodells des *Working Class Hero* avanciert.

#### **4.3. *Suffering masculinities*: Die (schwere) Geburt des *Working Class Hero***

„I want to make people feel, to give them lessons in feeling. They can think afterwards“<sup>135</sup>, drückt John Osborne sein ganz eigenes Verständnis der aristotelischen Katharsis im Jahr 1957 aus. Und in der Tat – wäre man aufgefordert, *Look Back in Anger* auf *einen* inhaltlichen Aspekt zu reduzieren, wäre eine sehr valide Antwort: Leidenschaft. Oder wahlweise: Emotionalität. Bei genauerer Betrachtung erkennt man,

to what extend the play's action consists almost entirely of emotional affects – in other words of movement, rhythm, and intonation conveyed through stage directions. Notice the alternation of dilating and contracting movements, of increases and decreases in rhythm and emotional pitch. (Gilleman 2002, 60)

In der Tat transportieren sowohl die ausführlichen Regieanweisungen als auch ein Großteil von Jimmys Repliken das zentrale Thema der Emotionalität, das für Jimmy gleichzeitig Ausdruck von menschlicher Authentizität ist – im Gegensatz zu den beherrschten und beherrschenden Rollenspielen der *upper classes*. Für einige Kritiker

---

<sup>135</sup> Zitiert nach: Gilleman, Luc: „The Logic of Anger and Despair. A Pragmatic Approach to John Osborne's *Look Back in Anger*.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 71-90, S. 71.

wird dieser Ausdruck des Gefühls auf verbaler, para- und nonverbaler Kommunikationsebene zum Selbstzweck eines Stückes „in which rebelliousness and disillusionment shout themselves hoarse for no reason at all“<sup>136</sup>, wie Harry Blamires in seiner *Short History of English Literature* von 1979 kommentiert. In Analogsetzung von Jimmy Porter zu seinem Schöpfer John Osborne beschreibt Alan Carter in seiner Osborne-Biographie von 1972 die Allgegenwärtigkeit des Gefühls in *Look Back in Anger* folgendermaßen: „It seemed that Osborne had ripped out an inner part of himself and tossed it, bleeding, onto the stage.“<sup>137</sup> Indem Jimmy auf körperliche und verbale Weise sein Innerstes offen legt, bringt er nicht nur die innere Zerrissenheit und Wut seiner Selbst und seiner Generation zum Ausdruck, sondern stößt damit auch die bislang geltenden Bühnenkonventionen des englischen Theaters der Nachkriegszeit um.

Susan Brook wiederum bringt Jimmys Ausdruck von Wut, Gefühl und Authentizität in einen kausalen Zusammenhang, der für die Argumentation dieser Arbeit von entscheidender Bedeutung ist: „Jimmy’s anger is proof of his feeling, and his feeling is proof of authenticity and honesty – the values which provide the alternative to the dominant culture. And Jimmy’s feeling and rebellion are gendered as masculine” (Brook, 26). Brook erläutert hier in bestechender Einfachheit die Grundkomponenten des *Working Class Hero* und einen einleuchtenden Erklärungsansatz für den Zorn der *Angry Young Men*: Ein rebellisches Maskulinitätsmodell, dessen Vertreter sich in Abgrenzung zu den unaufrichtigen Feinden der *upper classes* als ehrliche und authentische, gefühlsgetriebene Subjekte begreifen, deren aufrichtige Reaktion auf eine feindliche Umgebung nur die Wut – *anger* – sein kann. Diese Wut wiederum entspringt dem schon mythologischen *suffering* der *working classes* – und der Fähigkeit, dieses Leiden zu ertragen. Jimmys Leid und Leidensfähigkeit werden zum Ausgangspunkt der Reaffirmierung seiner Identität, wie seine Frau Alison erkennt:

JIMMY ... I may write a book about us all. It’s all here. (*Slapping his forehead.*)  
Written in flames a mile high. And it won’t be recollected in tranquility either,  
picking daffodils with Aunti Wordsworth. It’ll be recollected in fire, and  
blood. My blood....

HELENA You think the world’s treated you pretty badly, don’t you?

---

<sup>136</sup> Blamires, Harry: *A Short History of English Literature*. London: Methuen, 1979, S. 408. Vgl. auch Gilleman 1997, S. 71.

<sup>137</sup> Carter, Alan: *John Osborne*. 2. Auflage. Biography and Criticism 14. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1973, S. 22. Vgl. auch Gilleman 1997, S. 72.

ALISON (*turning her face away L.*) Oh, don't try and take his suffering away from him – he'd be lost without it.  
*He looks at her in surprise, but he turns back to Helena. Alison can have her turn again later.* (Osborne, 54)

Und in der Tat wird Alison später „have her turn“ und Jimmy seinen Sieg zugestehen müssen. In der zitierten Szene ist sie es allerdings, die den Wirkungstreffer setzt; wie man an Jimmys Verwunderung und seiner Unfähigkeit zu einem schlagfertigen Konter unschwer erkennen kann. Vielmehr treffen Helena und Alison genau ins Schwarze, denn das Empfinden des eigenen Leids ist nicht nur ein rhetorisches Mittel für Jimmy, das er mit Feuer und Blut in der Stimme vorträgt, es ist durch seine persönliche Geschichte fest in seiner Identität verankert, wie Katherine Worth erkennt: „Jimmy's anger has deep roots.... He suffers for Hugh's mother, an old woman 'going through the sordid process of dying' just as he had suffered when a boy at the bedside of his dying father. This was his initiation into suffering.“<sup>138</sup> Jimmy selbst empfindet diese Erfahrung als Verlust seiner Unschuld, als Initiationsritus des Erwachsenwerdens, wie er gegenüber Helena erklärt: „Anyone who's never watched somebody die is suffering from a pretty bad case of virginity“ (Osborne, 57). Durch die traumatische Erfahrung, dem ehemals absenten, nun aber heimgekehrten Vater – sein ursprünglich maskulines Vorbild – nur als sterbenden, von der Mutter verstoßenen Helden zu erleben, präfiguriert Jimmys männliches Selbstbild: Das Leiden wird ein zentrales Merkmal der Maskulinität, die Gleichgültigkeit für das männliche Leid wird dem Femininen zugeschrieben.

Genau diese Gleichgültigkeit macht Jimmy später auch seiner Frau Alison zum Vorwurf, wenn er ihr – einem Fluch gleichend – jene unheilvollen Sätze vorhält:

JIMMY Oh my dear wife, you've so much to learn. I only hope you learn it someday. If only something – something would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! (*Coming in close to her.*) If you could have a child, and it would die. Let it grow, let a recognisable human face emerge from that little mass of indiarubber and wrinkles. (*She retreats away from him.*) Please – if only I could watch you face that. I wonder if you might even become a recognisable human being yourself. But I doubt it. (Osborne, 37)

Paradoxerweise ist es jedoch Jimmy, der beim späteren Verlust des gemeinsamen Kindes kein Leid empfindet. Möglicherweise wird das Leid durch das Gefühl des

---

<sup>138</sup> Worth, Katherine J.: „The Angry Young Man.“ In: Taylor, John R.: *John Osborne: "Look Back in Anger": a Casebook*. London: Macmillan, 1978, S. 101-116, S. 104.

Triumphes übertüncht. Möglicherweise reicht die durch Jimmy betriebene Entmenschlichung des Kindes („that little mass of indiarubber and wrinkles“) aus, um eine emotionale Barriere zwischen sich und seinem Kind zu errichten. Möglicherweise kann den leidgeprüften Jimmy einfach kein Schicksalsschlag mehr aus der Fassung bringen, betrachtet er sich doch in Bezug auf sein Leiden selbst als Veteran, wie er wieder in Erinnerung an seinen sterbenden Vater räsoniert: „I was the only one who cared! ... Every time I sat on the edge of his bed, to listen to him talking or reading to me, I had to fight back my tears. At the end of twelve months, I was a veteran“ (Osborne, 58). Jimmys Bezüge auf den „fight“ mit den Tränen und dem „veteran“ betonen nicht nur das *male bonding* mit dem Vater und männlichen Vorbild, das durch die Begleitung am Sterbebett etabliert wird („all that that feverish failure of a man had to listen to him was a small frightened boy. I spent hour upon hour in that tiny bedroom“ (Osborne, 58)), es erinnert auch an die „good, brave causes“ (Osborne, 84), für die es sich zu sterben lohnt. Auch wenn diese Jimmy und seiner Generation vorenthalten bleiben, so inkludiert er sie doch über Leiderfahrungen in sein Leben und damit in seine Identität.

Die Zurschaustellung dieser Leidenserfahrung entspricht dem Präsentieren von Narben, die Soldaten aus Schlachten davongetragen haben. Die kampfesunerfahrenen Zuhörer – in diesem Falle Helena, Alison und Cliff – verharren in ehrfürchtigem Schweigen, der Präsentator genießt den erzielten Effekt und seine Bühne:

JIMMY    You see, I learnt at an early age what it was to be angry – angry and helpless. And I can never forget it. (*Sits.*) I knew more about – love ... betrayal ... and death, when I was ten years old than you will probably ever know all your life. *They all sit silently.* (Osborne, 58)

Liebe, Verrat und Tod: Das ist der Stoff für große Tragödien – oder aber für schale Seifenopern. In jedem Fall ist Jimmys zur Schau gestelltes Leid kein unmittelbarer Ausdruck seines inneren Selbst, sondern ganz im Sinne von Goffman ein performativer Akt der Selbstinszenierung, die seinen Zwecken dient: Bezogen auf die spezifische Situation möchte er durch den Appell an das Mitleid seiner Frau verhindern, dass Alison mit Helena zur Kirche geht – und damit Partei für den Klassenfeind ergreift. Diese Absicht wird durch seine Reaktion belegt, als Helena die Theaterillusion durchbricht und die durch Jimmy etablierte Situation der Beklommenheit durch



entschlossenes Handeln aufbricht. Dem betroffenen Schweigen oben folgt unmittelbar dieser Replikenwechsel:

*They all sit silently, Presently, Helena rises.*  
HELENA Time we went.  
*Alison nods. ...*  
EXIT  
*A slight pause.*  
JIMMY *(not looking at her, almost whispering).* Doesn't it matter to you – what people do to me? I've given you just everything. Doesn't it mean *anything* to you?  
*Her back stiffens. His axe-swinging bravado has vanished, and his voice crumples in disabled rage.*  
JIMMY You Judas! You phlegm! She's taking you with her, and you're so bloody feeble, you'll let her do it! (Osborne, 58f.)

Ob bewusst oder unbewusst – in dem Moment, da ihm das Publikum zu entgleiten droht (als gelernte Schauspielerin durchschaut Helena den performativen Akt!), inszeniert sich Jimmy als Teil der vielleicht größten Leidensgeschichte der westlichen Welt und trifft Alison im Kern ihrer gerade wieder erwachenden christlichen Identität: Jimmy inszeniert sich als Ehemann mit Christus-gleicher Opferbereitschaft, der seiner Frau *alles* gegeben hat und nun von Gott und der Welt verlassen wird. Seine Ehefrau stilisiert er dabei zum Judas, zur größtmöglichen Verräterin, in ihrer Schwäche verführt durch die teuflische Helena. Dieser letzte egozentrische Verzweiflungsakt von Jimmy, seiner Frau ein schlechtes Gewissen zu machen, verfehlt seine Wirkung nicht; Alison ist sichtlich angeschlagen, wie die Regieanweisungen verraten: „she feels giddy, and she has to lean against the wardrobe for support. She closes her eyes“ (Osborne, 59). Doch in einem heroischen Akt der Selbstbeherrschung setzt Alison den ebenfalls performativen Akt der symbolischen Emanzipation durch und verlässt zusammen mit Helena die Situation – und das obwohl die eintreffende Nachricht von Mrs. Tanners Tod Jimmys Selbstmitleid noch weiter potenziert. Entgegen Jimmys Vorwurf „feeble“ zu sein, demonstriert Alison in dieser Situation Stärke – und verlässt Jimmy in einer Lage, in der er ihre emotionale Unterstützung letztlich bitter nötig gehabt hätte – mit Mrs. Tanner stirbt schließlich eine seiner zentralen Mutterfiguren.

Bezogen auf die hier beschriebene spezifische Situation scheitert Jimmys performativer Akt also letztlich durch eine Überspannung des performativen Bogens – in Bezug auf seine Identität allerdings dient Jimmy die eigene Inszenierung als Veteran des Leidens als Reaffirmierung seiner eigenen Maskulinität, indem sie ihn auf eine

Stufe mit dem männlichen Vorbild des kämpfenden und leidenden Vaters hebt. Ganz im Sinne Goffmans und Parks ist sich Jimmy dieser Selbstinszenierung wohl nicht bewusst, sondern erlebt es als Ausdruck des eigenen authentisch-unhinterfragbaren Selbst. Ich habe bereits ausgeführt, dass der Glaube an den unhintergehbaren Kern seiner Persönlichkeit geradezu eine Voraussetzung für das Funktionieren der Performanz ist: Jimmy setzt eine Maske auf, die er als „truer self“ (Park 1950, 250) versteht – und damit als Reaffirmierung seiner eigenen verunsicherten maskulinen Identität.

Dies ist möglich, da das Leid eine unmittelbare Folge des Kampfes ist, dem sich ein jedes Mitglied der Arbeiterklasse nach eigenem Empfinden tagtäglich ausgesetzt sieht. Für Jimmy sind Kampf, Leid und Leben unzertrennlich miteinander verbunden, und wirken paradoxer Weise als Lebensader für den sozialen *underdog* Jimmy Porter, wie George E. Wellwarth erkennt: „He reminds one of a fighter who has been knocked down, and, instead of getting up again, just lies there spitting insults at his opponent and grinning with sardonic masochism whenever the latter kicks him in the ribs“ (Wellwarth, 118). Die Leidensfähigkeit wird damit zum reaffirmierenden Lebensinhalt, da sie – auch und gerade als performativer Akt – Träger wahrer *working class* Maskulinität ist.

Der für Jimmy zentrale Aspekt des Leidens lässt sich auf den allgemeinen Aspekt der leidenschaftlichen Emotionalität erweitern. Sein Verlangen nach einem fast schon manisch anmutenden Enthusiasmus wird zum Selbstzweck, zum Lebensinhalt: „how I long for a little ordinary human enthusiasm“, wirft er seinen wieder einmal zu reservierten Mitbewohnern vor. „Just enthusiasm – that’s all. I want to hear a warm thrilling voice cry out Hallelujah! (*He bangs his breast theatrically.*) Hallelujah! I’m alive“ (Osborne, 15). Selbst wenn Jimmy auch diese religiöse Anspielung performativ überspitzt, so ist seine Emotionalität doch eines der Hauptattraktivitätsmerkmale, die Alison an ihrem Mann anziehend findet und die den selbstkontrollierten Männern ihrer Herkunftskultur abgehen (vgl. Osborne, 45). Wie aber alleine die Kombination aus Intelligenz und Emotionalität den oberen Klassen suspekt erscheinen kann, erklärt David Hare in seiner Aufsatz *Eulogy for John Osborne*:

There is in the condescension of many English people to one another an automatic assumption that the head and the heart are in some sort of opposition. If someone is clever, they are usually called cold. If they are emotional, they are usually called stupid. Nothing bewilders the English more than someone who exhibits great feeling and great

intelligence. When, as in John's case, a person is abundantly gifted with both, the English response is to take in the washing and bolt the back door.<sup>139</sup>

Was Hare hier als Erklärungsmuster für das Polarisieren von Jimmys Schöpfer John Osborne heranzieht, lässt sich ebenso gut auf die fiktive Figur Jimmy Porter selbst übertragen, entspricht das Abschließen der Hintertür doch metaphorisch dem verwehrten sozialen Aufstieg Jimmys. Colonel Redferns späte Einschätzung seines Schwiegersohns stützt diese zugegeben recht spekulative These Hares, wenn er rückblickend gesteht, dass die Familie Redfern den cleveren und ehrlichen jungen Jimmy Porter wohl ungerecht behandelte: „No doubt Jimmy acted in good faith. He's honest enough“ (Osborne, 66, vgl. auch 64ff.).

In der Tat wird – wiederum im Kontext der *working class* – eine offene Emotionalität mit Ehrlichkeit und Authentizität gleichgesetzt. Im Umkehrschluss erscheint Jimmy die Reserviertheit seiner Frau ihm gegenüber als Ausdruck einer Unaufrichtigkeit, die Jimmy in Kongruenz zu seinem Leid ein immerwährendes Gefühl des Vertrauensbruchs vermittelt. Jimmys Gefühl, von Alison hintergangen zu werden ist so stark, dass er nahezu zwanghaft das Eigentum seiner Frau nach Beweisen für ihren Verrat durchsucht (vgl. Gilleman 2002, 57):

JIMMY ... Living night and day with another human being has made me predatory and suspicious. I know that the only way of finding out exactly what's going on is to catch them when they don't know you're looking. When she goes out, I go through everything – trunks, cases, drawers, bookcase, everything. Why? To see if there is something of me somewhere, a reference to me. I want to know if I am being betrayed. (Osborne, 36)

Und er wird fündig:

JIMMY ... (*Brings out a letter from the handbag.*) Look at that! Oh, I'm such a fool. This is happening every five minutes of the day. She gets letters. (*He holds it up.*) Letters from her mother, letters in which I am not mentioned at all because my name is a dirty word. (Osborne, 36)

Diese beiden unmittelbar aufeinander folgenden Textstellen verdeutlichen das Ausmaß von Jimmys Paranoia, ist der ‚Beweis‘ für den ‚Verrat‘ seiner Frau doch so auslegbar, wie er es gerade braucht, um den Verrat Alisons zu bestätigen: Während er zu Beginn noch nach „something of me somewhere, a reference to me“ sucht, um den Verrat zu

---

<sup>139</sup> Hare, David: „Eulogy for John Osborne.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 193-196, S. 196.

beweisen, legt er beim Fund der Korrespondenz zwischen Alison und ihrer Mutter gerade das Fehlen jeglicher Referenzen an ihn als Nachweis des Vertrauensbruchs aus. Die Ableitung liegt daher nahe, dass jegliche Korrespondenz zwischen Alison und ihrer Familie und Freunden von Jimmy als Verrat aufgefasst wird.

Es wird dennoch klar, dass Jimmys „persecution-complex“ (Gilleman 1997, 80) nicht nur Ausdruck eines stereotypen *working class distrust* ist, sondern ein durch die fehlende Liebe seiner Mutter erschüttertes Urvertrauen in die Frau an sich – doch dazu später mehr. Wie Gilleman darstellt, äußert Jimmy sein Misstrauen nicht nur in Bezug auf Alisons Loyalität zu ihm, sondern auch gegenüber ihrer Jungfräulichkeit zu Beginn der Beziehung („as if I had deceived him in some strange way. He seemed to think an untouched woman would defile him“ (Osborne, 30)), ihrem reservierten Schweigen („that girl there can twist your arm off with her silence“ (Osborne, 59)), wahlweise ihrer sexuellen Leidenschaft („she has the passion of a python. She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit“ (Osborne, 37)) oder ihrer angeblichen Frigidität („Do you know I have never known the great pleasure of lovemaking when I didn't desire it myself“ (Osborne, 37)).<sup>140</sup> Auch hier bewahrheitet sich: Jimmy dreht und wendet Alisons Verhalten und Worte so, wie er es zur Bestätigung ihres angeblichen Betruges benötigt. Einen Ausweg aus der ständigen Auseinandersetzung wird den Eheleuten durch dieses Verhalten verwehrt: „Jimmy's suspicions leave Alision no alternative, no behaviour likely to break the circle that imprisons them“ (Gilleman 1997, 80). Da dies nicht nur Jimmy, sondern auch Alison unter ständigen Druck setzt, muss „Jimmy's quest for certainty“ (Gilleman 2002, 58.), wie Gilleman formuliert, zwangsläufig stets zu einer weiteren Konfrontation und zur Verfestigung von Jimmys eigener Unsicherheit führen.

Der Textverlauf belegt, dass stets an diesen und ähnlichen Stellen Jimmys Enthusiasmus, seine positive Emotionalität in aggressive und zerstörerische Grausamkeit umschlägt. So argumentiert Herbert Goldstone: „because Jimmy does feel so frail he has a strong desire to retaliate against those he feels responsible for hurting him, particularly Alison. For such retaliation, his chief weapon is his anger, or to paraphrase Alison, his fire.“<sup>141</sup> Goldstone erkennt auch, dass die von Jimmy detailliert vorbereiteten Attacken gegen Alison sich letztlich gegen sich selbst wenden und damit

---

<sup>140</sup> Vgl. auch Gilleman 1997, S. 80.

<sup>141</sup> Goldstone, Herbert: *Coping with vulnerability: the Achievement of John Osborne*. Washington, DC: University Press of America, 1982, S. 44.

sein *suffering* wiederum verstärken, erhofft er sich doch eine mindestens so emotionale Reaktion als Antwort auf die emotionale Provokation.

Dieses Muster aus Provokation und Reaktion erklärt auch die seltsame Anziehungskraft zwischen Jimmy und Helena, die als weitaus selbstbewusstere Frau voll auf Jimmys Provokationen einsteigt. Jimmys „delight in controversy and excitement“ (Goldstone, 46) dient daher nicht als Anstoß zur Veränderung der Gesellschaft, sondern ist Ausdruck einer Suche nach Mitmenschen, die ihn geistig, emotional und auch physisch – man denke nur an die wiederholten körperlichen Auseinandersetzungen mit Cliff (vgl. Osborne, 25f. und 82) *challenge* (vgl. Goldstone, 44ff.). Gilleman erkennt, dass auch Alisons „imperviousness is an unavoidable strategy of provocation“ (Gilleman 1997, 79) gegen Jimmy – eine (passive) Form der Aggression, die zwangsläufig zu weiterer Auseinandersetzung führen muss (vgl. Gilleman 1997, 78f.). Ihre eigene passive Aggression erkennt auch Alison, wenn Sie gegenüber Cliff eingesteht:

I pretended not to be listening – because I knew that would hurt him, I suppose. And – of course – he got savage, like tonight. But I knew just what he meant. I suppose it would have been so easy to say “Yes, darling, I know what you mean. I know what you’re feeling.” (*Shrugs.*) It’s those easy things that seem to be so impossible with us. (Osborne, 28)

Hier wird offenbar, dass Alisons Handeln in der Tat darauf abzielt, offene Emotionalität zu vermeiden – ein Umstand, der auf ihre Herkunftskultur zurückzuführen ist. Diese emotionale Reserviertheit und Selbstbeherrschung kitzelt Jimmys emotionale Grausamkeit erst richtig heraus, steigert er seine Provokationen in der Folge doch derart ins Radikale, dass ein fortdauernder eheinterner Kriegszustand unausweichlich wird. Nur eine von vielen Stellen soll hier stellvertretend zitiert werden, in der Jimmy Alison zwar mit dem gewohnten Pathos, aber auch emotional besonders grausam zusetzt:

Perhaps, one day you may want to come back. I shall wait for that day. I want to stand up in your tears, and splash about in them, and sing. I want to be there when you grovel. I want to see your face rubbed in the mud – that’s all I can hope for. There’s nothing else I want any longer. (Osborne, 59f.)

Und auch wenn Jimmy das theatralische Pathos seiner Vorhersage nicht final durch sein Handeln bestätigt, entscheidet er letztlich den ständigen innerehelichen Abnutzungskampf doch für sich – und lässt ein bedauernswertes Opfer zurück: „The

final solution to the play comes in form of Alison's total physical and emotional breakdown" (Gilleman 1997, 82), erkennt Gilleman, und Alan Carter konkludiert mit leichter Ironie das vordergründig positive Ende der Auseinandersetzung: „Alison had suffered sufficiently to warm to her, and so a reconciliation could be hopefully effected" (Carter, 57). Letztlich hat Jimmy die emotionale Reaktion provoziert, die er erreichen wollte und ist – zumindest zeitweilig – zufrieden.

Hier zeigt sich auch das Ideal der Liebe, das Jimmy entlang seiner sinngebenden Verbindung aus Leidenschaft und Leid entwirft: Liebe, so eröffnet er Alison am Ende des Stücks, „takes muscles and guts“ (Osborne, 93). Manchmal sogar mehr, wie Gilleman erkennt, „than the characters can endure“ (Gilleman 1997, 73). Auch das Konzept der Liebe unterwirft sich somit dem Diktat des Leidens und passt sich nahtlos in das emotionale Grundgerüst des *Working Class Hero* ein.

Die von Jimmy so sehr eingeforderte Emotionalität, die Wichtigkeit von Leidenschaft und Leid, wird somit tatsächlich zum Selbstzweck. So erkennt nicht nur Austin Quigley „a gap between Jimmy's passions and his actions“ (Quigley, 42). Ohne jegliches politisches Ziel bleibt seine Emotionalität lediglich auf den zwischenmenschlichen Raum beschränkt:

In his recurring bouts of condemnation, Jimmy exhibits more of an enthusiasm for thinking and caring about issues and people than for acting upon any beliefs and convictions that might significantly change people's lives or the historical direction of England.... Jimmy's sense of national duty seems to require him to bear outraged witness to an unalterable national decline, but not necessarily to intervene. He has made no attempt to establish a career, join a political group, or become socially involved in any systematic way. (Quigley, 42)

In der Tat verwendet Jimmy tagesaktuelle Themen aus der öffentlichen Diskussion nur als Anstoß für die eigene Emotionalität, die dann sogleich – unter dem Vorwand der Gleichgültigkeit seiner Mitmenschen – provokativ auf diese übertragen wird. Wie bereits dargestellt, wird diese Provokation dann solange fortgeführt, bis es zu seelisch oder körperlich emotionalen Reaktionen der Mitmenschen kommt, die dann wieder in einer kathartischen Entspannungssituation münden.

Die initiale, über mehrere Seiten dargestellte Konfliktsituation an einem belanglosen Sonntagnachmittag zu Beginn des Stückes dient nicht nur als zentraler Bestandteil der Exposition, sondern auch als Blaupause für das sich wiederholende Muster der Konfliktentfaltung, weshalb ich diese hier im Detail behandeln möchte.

Jimmy entdeckt im Radioprogramm die Ankündigung einer Sendung zum englischen Komponisten Vaughan Williams, der von ihm als „something strong, something simple, something English“ (Osborne, 17) aus der großen Zeit des *empire* erkannt wird. Dies genügt Jimmy als Anlass, die gegenwärtige Lage der Nation in einen historischen Zusammenhang mit der Hochzeit des *empire* zu setzen und deren Verlust durch den Beginn der „American Age“ zu bedauern. Dieser Gedanke wird als erstes Argument in Richtung seiner Mitmenschen in Stellung gebracht (vgl. Osborne, 17). Die wenig enthusiastische Reaktion von Cliff und Alison wird dann umgehend als Beleg für die fehlende Emotionalität der beiden genutzt. Als erste Provokation erfolgt ein Vergleich zu Jimmys verflüsselter Liebe Madeleine, die – wie immer gewürzt mit einer guten Prise theatralischem Pathos – als positives Gegenbeispiel zu sein Frau Alison positioniert wird:

JIMMY Her curiosity about things, and about people was staggering. It wasn't just naïve nosiness. With her, it was simply the delight of being awake, and watching. ... Even to sit on the top of a bus with her was like setting out with Ulysses. (Osborne, 19)

Doch die an dieser Stelle routinierte Konfliktvermeidung Alisons und Cliffs lässt diese erste Provokation ins Leere laufen. Der „new assault“ (Osborne, 19), den Jimmy vorbereitet, richtet sich nun gegen die angebliche Arroganz, Unfähigkeit und Boshaftigkeit von Alisons Familie. Vater, Mutter und Bruder werden gemeinsam abgestraft (vgl. Osborne, 19f.), bevor Jimmys bislang erfolglose Provokation sich nun offen gegen Alison direkt richtet:

JIMMY ... *He's been cheated out of his response, but he's got to draw blood somehow.*

(*conversationally*). Yes, that's the little woman's family. You know Mummy and Daddy, of course. And don't let the Marquess of Queensberry manner fool you. They'll kick you in the groin while you're handing your hat to the maid. As for Nigel and Alison .... They're what they sound like: sycophantic, phlegmatic and pussillanimous. ... The Lady Pusillanimous has been promised a brighter easier world than old Sextus can ever offer her. Hi, Pusey! What say we get the hell down to the Arena, and maybe feed ourselves to the lions, huh?

ALISON God help me, if he doesn't stop, I'll go out of my mind in a minute.

JIMMY Why don't you? That would be something, anyway. (*Crosses to chest of drawers R.*) But I haven't told you what it means yet, have I? (*Picks up a dictionary.*) ... Here it is. I quote: Pusillanimous. Adjective. Wanting of firmness of mind, of small courage, having a little mind, mean spirited, cowardly, timid of mind. From the Latin pusillus, very little, and animus, the

mind (*Slams the book shut.*) That's my wife! That's *her* isn't it? Behold the Lady Pusillanimous. ...  
*Jimmy watches her, waiting for her to break. For no more than a flash, Alison's face seems to contort, and it looks as though she might throw her head back, and scream. But it passes in a moment. She is used to these carefully rehearsed attacks, and it doesn't look as though he will get his triumph tonight.* (Osborne, 21f.)

Die auktorialen Regieanweisungen offenbaren den Zweck dieser Tirade an erniedrigenden Beleidigungen gegen seine Frau: Ihre als Widerstand interpretierte Konfliktvermeidung soll gebrochen, ein emotionaler Ausbruch provoziert werden. Der Angriff zeigt seine Spuren und offenbart den psychischen Stress, den die Hasstirade in Alison auslöst, sie steht kurz vor dem von Jimmy so sehnlichst herbeigewünschten emotionalen Ausbruch („it looks as though she might throw her head back, and scream“). Offen bleibt an dieser Stelle natürlich, ob der Gefühlsausbruch tatsächlich zu einer Entschärfung der Situation beitragen würde. Gleichzeitig offenbart die Textstelle den klassenbedingten Minderwertigkeitskomplex Jimmys gegenüber seiner Frau („Lady Pusillanimous has been promised a brighter easier world than old Sextus can ever offer her“), den er durch seine Erniedrigung Alisons kompensieren möchte.

Die geübte Form der Konfliktvermeidung Alisons, die Jimmy als Betrug empfindet, steigert den emotionalen Druck auf beiden Seiten. Jimmys nächste Breitseite richtet sich gegen die Frau an sich, die mit ihrer „eternal flaming racket of the female“ (Osborne, 25) den Mann aus Jimmys Sicht unterdrückt und somit zur Aufrechterhaltung der tradierten Klassenmuster beiträgt. So zum Beispiel in Person der Vermieterin Miss Dury, die – wenn auch nicht anwesend – ebenfalls eine Salve des Trommelfeuers abbekommt: „I don't give a damn about Miss Dury – that mild old gentlewoman doesn't fool me, even if she takes in you two. She's an old robber. She gets more than enough out of us for this place every week. Anyway, she's probably in church, (*points to the window*) swinging those bloody bells!“ (Osborne, 25) In der Tat ist Jimmy nicht wählerisch in Bezug auf seine gerade benötigten Feindbilder, die ahnungslose Miss Dury vereint für ihn in dieser beiläufigen Replik gleich drei der hegemonialen Machtstrukturen in sich: Das Weibliche, die *upper classes* („gentlewoman“) und die Kirche, die Jimmy als Macht- und Meinungsapparat natürlich ebenfalls ein Dorn im Auge ist.

An dieser Stelle ergreift der zuvor neutrale und allenfalls peinlich berührte Cliff die Initiative der Ablenkung, und da das bevorzugte Freizeitvergnügen der *working*



*classes* aufgrund der sonntags geschlossenen Pubs nicht zu realisieren ist, wird es nun körperlich: Mit einem Tanz von Mann zu Mann versucht Cliff die Situation durch Humor zu entschärfen, doch Jimmy „is past the mood for this kind of fooling“ (Osborne, 25), wie uns einmal mehr die Regieanweisungen aufklären. Da Cliff nicht aufgibt, ist ein körperlicher Ausbruch der angestauten Aggression unvermeidlich: Der Tanz verwandelt sich schnell in ein Handgemenge zwischen den beiden Freunden, beide versuchen, den jeweils anderen zu unterwerfen. Dieses Mal eskaliert diese sonst ebenfalls routinemäßig auftretende Situation (vgl. Osborne, 26), Jimmy stößt Cliff – durchaus absichtlich („Jimmy makes a frantic, *deliberate* effort, and manages to push Cliff on to the ironing board and into Alison“ (Osborne, 26, meine Hervorhebung)) – gegen Alison, die zusammen mit dem Bügelbrett und Cliff am Boden landet. Da sie sich am Bügeleisen den Arm verbrennt, bleibt Alison als eigentlich Leittragende der körperlichen Auseinandersetzung zurück. Ihr nun endlich unvermeidlicher emotionaler Ausbruch löst die Situation auf:

*Alison cries out in pain. Jimmy looks down at them, dazed and breathless.*  
 CLIFF (*picking himself up*). She's hurt. Are you all right?  
 ALISON Well, does it look like it!  
 CLIFF She's burnt her arm on the iron.  
 JIMMY Darling, I'm sorry.  
 ALISON Get out!  
 JIMMY I'm sorry, believe me. You don't think I did it on pur—  
 ALISON (*her head shaking helplessly*). Clear out of my sight!  
*He stares at her uncertainly. Cliff nods to him, and he turns and goes out of the door.* (Osborne, 26)

Diese Auflösung ist durchaus aussagekräftig für Jimmys Charakter: Seine zum Ende der körperlichen Auseinandersetzung erhöhte Position deutet an, dass er die durch Alisons Reserviertheit repräsentierte Hierarchie erfolgreich umgekehrt hat. Doch scheint es ihm nicht um die Manifestation dieser neuen Hierarchie zu gehen, vielmehr scheint er mit der Situation der Macht überfordert zu sein. Zudem scheinen ihm das Leiden und die emotionale Reaktion Alisons – wie auch ihr weitaus drastischeres Leiden am Ende des Stücks – als emotionale Katharsis zu genügen. Nun tritt ein zweites – durchaus überraschendes – psychologisches Muster in Kraft, nämlich die folgsame Umsetzung eines autoritären – weil weiblich geäußerten – Auftrags. Erstaunlich kleinlaut erlaubt es Jimmy seiner Frau durch eine mütterlich anmutende Rüge die Machtverhältnisse wieder herzustellen und Jimmy der sozialen Situation zu verweisen. Gleichzeitig verdeutlicht

Jimmys Reue seine Abhängigkeit von den ihn umgebenden Frauen – ein Umstand, dem ich in einem eigenen Kapitel Aufmerksamkeit schenken werde.

So dient dieses häusliche Beispiel des Konfliktablaufs sehr gut als Veranschaulichung des Wechselspiels von Provokation und Verweis, dem Jimmy Verhalten grundsätzlich zugrunde liegt. Nach dem hier erkannten Muster der Kompensation des eigenen Minderwertigkeitskomplexes läuft auch die Kriegsführung gegen die *upper classes* ab, die Jimmy zusammen mit seinem Freund Hugh führt. Deren „raids on the enemy“ (Osborne, 44), wie Alison die grenzüberschreitenden Provokationen gegen die befreundeten Familien der Redferns nennt, folgen ebenfalls dem Muster von Provokation seitens Jimmy und Hugh versus Konfliktvermeidung der „well bred“ (Osborne, 44) Familien, die nur in seltenen Fällen durch tatsächliche Sanktionierung der Provokateure unterbrochen wird. Auslöser für diese „guerrilla warfare“ (Osborne, 44) ist auch in diesem Fall der Minderwertigkeitskomplex Jimmys, der aus der Ablehnung von Alisons Familie heraus entsteht:

ALISON ... Well, the howl of outrage and astonishment went up from the family, and that did it. He made up his mind to marry me. They did about everything they could think of to stop us. ... Jimmy went into battle with his axe swinging round his head – frail and so full of fire. I had never seen anything like it. (Osborne, 45)

Auch dieser ständige Kampf führt allerdings zu keinem Ergebnis, zu keiner Umkehrung oder Aufhebung der Hierarchie, er dient lediglich als lauter und provokativer Ausdruck der eigenen Emotionalität.

Susan Brook erkennt diese Emotionalität als Grundpfeiler der Gesellschaft, die Jimmy und Hugh über die Klassengrenzen hinweg zu transzendieren versuchen: „*Look Back in Anger* suggests that the truly valuable aspects of culture – feeling and passion – will only be kept alive by the minority constituted by Jimmy and people like him, who can transcend class culture“ (Brook, 25). Unzweifelhaft an dieser These ist, dass Emotionalität einen entscheidenden Teil in Jimmys Lebensentwurf einnimmt und damit wohl *das* zentrale Thema von *Look Back in Anger* darstellt. Allerdings kann ich nicht nachvollziehen, inwiefern Jimmy Porter stückimmanent Klassenkulturen durch das Ausleben dieser Emotionalität transzendieren soll und kann. Erst auf der Rezeptionsebene können durch Jimmy transportierte Werte wie Emotionalität, Leidenschaft und Enthusiasmus klassenübergreifende Wirkungsmacht entfalten. Dies gelingt aber nur durch die Wiederholung und Verbreitung des Subjektmodells des

*Working Class Hero*, als dessen erster und zentraler Vertreter Jimmy Porter nun zu sehen ist.

Diese Emotionalität als Selbstzweck wird nun erweitert zum Aufbegehren als Selbstzweck an sich, die immerwährende Revolte wird zur Grundlage der eigenen Identität. Damit lässt sich auch Jimmys seltsam anmutende Ambitionslosigkeit erklären. Die unterlegene hierarchische Position, die vordergründig umgekehrt werden soll, wird unterbewusst sogar präferiert. Eine Umkehrung ist dabei eigentlich nicht gewünscht, erlaubt die Position als *underdog* doch den potentiell lebenslangen Fortbestand des sinngebenden Handlungsmusters der Revolte. So zielen sowohl Hughs als auch Helenas Abbruch der Beziehung zu Jimmy darauf ab, dieses wenig zielführende Muster, das Jimmy als Lebensgrundlage dient, zu durchbrechen. Hughs Abschied erklärt Alison in der Tat mit den weiterführenden ideologischen Ambitionen von Jimmys bestem Freund:

ALISON Well, Hugh was writing some novel or other, and he made up his mind he must go abroad.... He said England was finished for us, anyway. All the old gang was back – Dame Alison's Mob, as he used to call it. The only real hope was to get out, and try somewhere else.... Jimmy accused Hugh of giving up, and he thought it was wrong of him to go off forever, and leave his mother all on her own. He was upset by the whole idea. (Osborne, 46)

Offenbar nutzte Hugh das mit der Labour-Niederlage 1951 („the old gang was back“) verbundene Ende der sozialistischen Hoffnungen zur Neudefinition seiner eigenen ideologischen Ziele – ein Unterfangen, das Jimmy aufgrund der Fehlens solcher verwehrt bleiben muss. Der Zurückbleibende erfährt dabei aber nicht nur die narzisstische Kränkung des Verlassenwerdens, Hughs Abschied von seiner Mutter – der Mutterfigur für beide Männer – evoziert und spiegelt zudem Jimmys altes Trauma der verlassenen Vaterfigur. Während Hugh es damit schafft, sich von den *working class* Wurzeln seiner Familie zu emanzipieren, verbleibt Jimmy in der Abhängigkeit zu den selbst aufgelegten Restriktionen – und den ihn umgebenden Frauenfiguren. So ist es auch wenig verwunderlich, dass Alison als zentrale Frauenfigur umgehend durch Helena (und später wieder umgekehrt) ersetzt wird. Zumindest so lange, bis Helena den niemals endenden Kreislauf von Jimmys Protesthaltung erkennt:

HELENA There is no place for people like that any longer – in sex, or politics, or anything. That's why he is so futile. Sometimes, when I listen to him, I feel he thinks he's still in the middle of the French Revolution. And that's where he ought to be, of course. He doesn't know where he is, or where he's going. He'll never do anything and he'll never amount to anything. (Osborne, 90)

Helena konstatiert richtig, dass eine Revolution wohl der richtige Schauplatz für Jimmys emotionalen Zirkelschluss wäre, doch fragt man sich unweigerlich, ob er das Ende einer solchen politischen Revolution tatsächlich herbeiführen wollte. Die von Helena angesprochene Ziellosigkeit wird sogar von Jimmys treuestem Freund Cliff erkannt, der gegen Ende des Stücks ebenfalls seinen Abschied aus dem ziellosen Lebensentwurf ankündigt: „You’re highly educated, and it suits you, but I need something a bit better“ (Osborne, 83). Unerwartet scharfzüngig erkennt Cliff in seiner Replik den Zusammenhang zwischen Jimmys Ausbildung und dem gewählten ziellosen Lebensweg, der Jimmy so gut zu Gesicht steht. Cliffs Replik kann daher als leise Kritik an einer Art *bohemian lifestyle* Jimmys gelesen werden, der die eigene Armut, das eigene Leiden und das eigene *underdog*-Dasein regelrecht kultiviert.

#### 4.4. Ein einsamer (Anti-)Held für die Massen

Der zentrale Aspekt des Leidens und Kämpfens wird in der *working-class* Kultur wie auch in Jimmys initialer Leidenssituation durch den Aspekt der Solidarität ergänzt<sup>142</sup>, der umso erstaunlicher ist, wenn man bedenkt, wie viele Menschen Jimmy während der dramatischen Erzählzeit und auch der textimmanent erzählten Zeit tatsächlich verlassen. Auch die mythologische Solidarität der (Leidens-)Genossen aus der Arbeiterklasse ist damit ein Teil der *Working Class Hero performance*, die Jimmy für sich und andere zur Aufführung bringt. Am Ende des Stücks verbleibt Jimmy nur die Rückkehrerin Alison, deren Abhängigkeit und Solidarität zu Jimmy nur über eine irrationale Faszination zu erklären ist – oder aber über die Tatsache, dass sich Jimmys grausame Prophezeiung ihr gegenüber tatsächlich erfüllt hat.

In der Tat lässt sich *Look Back in Anger* nur schwer als Lehrstück solidarischer *working class* Mentalität lesen. Vielmehr ist es tatsächlich „the one-man play *par excellence*,“ wie Ronald Hayman feststellt, „Alison, Helena, Cliff and the Colonel are scarcely allowed any independent life at all. They only exist in relation to Jimmy and they never have the effect of putting him into any kind of perspective“ (Hayman, 17). Und auch wenn ich Hayman hier widerspreche, da Alison, Helena, Cliff und Colonel Redfern allesamt interessante und aussagekräftige Perspektiven und

---

<sup>142</sup> Vgl. Hayman, Ronald: *John Osborne*. 3. Auflage. London: Heinemann, 1976, S. 17ff.

Charakterisierungen auf Jimmy werfen, so steht doch außer Zweifel, dass sich die Welt von *Look Back in Anger* nahezu ausschließlich um den egozentrischen Helden dreht. Bestimmt er nicht durch seine Anwesenheit das Geschehen, so ist er zumindest der bestimmende Gegenstand des Diskurses. Nur in seltenen Fällen sind nicht auftretenden Figuren wie z.B. Hugh, dessen Mutter oder aber Alisons Familienmitglieder im Zentrum der Repliken – allerdings auch dann nur in ihrer Beziehung zu Jimmy.

Es passt daher zu ihm, dass er sich nicht nur – wie wir bereits gesehen haben – als Christus-ähnliche Leidensfigur inszeniert, sondern auch von Interpreten wie Ronald Bryden als „prophet dishonoured by his own country for preaching the Laurentian virtues of honest feeling, classlessness, and unashamed sexuality“ (Bryden, 10) gesehen wird. Das Bild vom im eigenen Lande verkannten Propheten taugt nach Bryden auch als Erklärungsansatz für den nicht zu erschütternden *fighting spirit* Jimmys: „The fact that at the end of the play he has achieved only one disciple and one weeping convert feeds his sense of being a warrior in the long battle for a regenerated British culture“ (Bryden, 10). Ähnlich Christus und anderer Propheten erscheinen auch Jimmys Reden seiner Umgebungskultur als ketzerisch:

It is probably impossible for anyone who did not live through the 1950s in Britain to conceive how sacrosanct the memories of Britain's recent history were then. To question Britain's place in the world, the virtues of the royal family, the heroism of Winston Churchill, Britain's Finest Hour and the Few who saved her during it, was tantamount to treason. (Bryden, 16)

Und doch findet er wie Christus eine große Schar an realweltlichen jugendlichen *followers*, um einen anachronistischen aber passenden Ausdruck des Social-Media-Deutsch zu verwenden. Als ebenfalls anachronistischer Prophet einer Generation wird er paradoxerweise zu einer frischen Stimme der englischen Jugend, wie Austin Quigley erkennt:

Though Jimmy is, indeed, something of an anachronism, he manages not to be a mere anachronism. Somehow, his intergenerational concerns enable him to function simultaneously as a voice of outraged youth, a voice of semi-sceptical modern nostalgia, and a voice of imperious Victorian expectation. (Quigley, 49)

Jimmys Anachronismus ist durch die bereits erläuterte Anlage von *Look Back in Anger* als „State of England play“ zu erklären. Quigley erkennt, dass Jimmy sowohl als „intergenerational historical voice“ als auch als „generationally situated character in the

play“ (Quigley, 44) fungieren muss: „Jimmy has an evident personal need to maintain links with earlier generations of English people, whose strengths and weaknesses provide an inheritance with which he feels obliged to come to terms“ (Quigley, 45). Jimmy ist damit mehr als nur eine Figur, die in einer Verbindung zu weiteren Figuren im Stück steht, er wird zu einer historischen Stimme, die die Geschehnisse des Stückes in einen Zusammenhang zu vorherigen Ereignissen der englischen Geschichte setzt – freilich nur, um die gegenwärtigen Probleme zu identifizieren und zu beleuchten, allerdings ohne aus der Historie konkrete Lösungen abzuleiten (vgl. Quigley, 42f.).

Durch diesen Kunstgriff Osbornes wird Jimmy zum Träger zweier Perspektiven, einer historischen und einer gegenwärtigen, die das Dilemma der sinnsuchenden englischen Nachkriegsgeneration offenbar auf den Punkt bringt:

Across the stage of Jimmy's emotional outrage and rhetorical amplification run the assorted social ills of a difficult moment in English history that Jimmy, in effect, helps both to shape and define. It is a world in which disintegrating empire (sic!) leaves the country in a sense of decline and guilt. One in which bewildered voters return to power (in 1951) the establishment party in place of the party of social reform; Christians trample upon each other to express their residual spiritual enthusiasm; bishops give speeches to support the manufacture of hydrogen bombs; literary critics squabble over historical trivia rather than cultural substance; and the young subside into resignation, alienation, or emigration. (Quigley, 43)

In der Tat ist die Situation der Jugend in England nur im historischen Kontext zu verstehen. Die Substanz des viktorianischen *empires* befindet sich im Verfall – wie auch das „large Victorian house“ (Osborne, 9), in dem *Look Back in Anger* spielt. Der heroische Kriegsakt des ‚Blitz‘ ließ die imperiale Größe noch einmal aufflackern und eine Erwartungshaltung schaffen, der die Nachkriegspolitik nicht gerecht werden konnte (vgl. Wellwarth, 118). Der Einfluss des finanziellen Retters USA erstreckt sich nun auch auf die vormals so große und eigenständige britische Kultur, und auch Jimmy – mit seiner Vorliebe für Jazz und seiner „reputation for sexual voracity“ – ist ein wenn auch widerwilliges „product of that American age, though he also laments it with a British snootiness that certainly predates it“ (Gilleman 1997, 44). In der Tat scheint *Look Back in Anger* gerade durch seine dubiose Nostalgie für die längst verblasste imperialistische Vergangenheit seine Aktualität zu gewinnen (vgl. Gilleman 1997, 73f.) – in einer Zeit in der England seine jüngste Geschichte in einen sinnhaften Zusammenhang mit seiner älteren Vergangenheit bringen muss.

In diesem Sinne kann der Held Jimmy Porter – wie Gilleman dies tut – tatsächlich als Wiedergänger des ebenfalls anachronistischen Helden Don Quixote interpretiert werden, der mit seiner diffus anmutenden Mischung aus neuen und alten Idealen gegen die riesenhaften Windmühlen einer Welt im Umbruch ankämpft (vgl. Gilleman 1997, 82) – „the knight in shining armour“, dessen „armour didn’t really shine very much“ (Osborne, 45), wie Alison die von ihrem Ehemann ausgehende heldenhafte Faszination beschreibt.

Doch dies wird der Heldenfigur Jimmy Porters nur teilweise gerecht, denn obwohl von Jimmy durchaus eine quixotisch-clowneske Lächerlichkeit ausgeht, reicht diese nicht aus, seine Identifikationskraft für seine Zeitgenossen zu erklären. Arnold Hinchliffe erkannte schon frühzeitig, dass „the original interpreters of Jimmy Porter – Kenneth Haigh and Richard Burton – were not weedy neurotics the text rather invites but substantial, even heroic, figures.“<sup>143</sup> William Demastes erkennt, dass dies einem aus Amerika importierten Heldenideal folgt, seien die frühen Interpretationen Jimmy Porters doch Äquivalente des durch Marlon Brando sowohl auf der Bühne wie auch filmisch verkörperten Stanley Kowalski aus Tennessee Williams’ *A Streetcar named Desire* aus dem Jahre 1949 (vgl. Demastes, 61). Demastes ist sogar der Meinung, dass eine heldenhafte Verkörperung Jimmys für den Erfolg des Stückes essentiell ist: „When Porter is not heroically cast, the play becomes listless“ (Demastes, 63). Demastes zufolge war es auch das Charisma dieser Schauspieler, das Jimmy Porter auf der Bühne weitaus ansprechender auf männliche und weibliche Rezipienten wirken ließen, als die reine Textgestalt Jimmy Porters dies vermag (vgl. Demastes, 61).

Wenn der (Anti-)Held Jimmy Porter uns heutzutage eine reichhaltige Fülle an Interpretationsspielräumen liefert, ist seine ursprüngliche öffentliche Darstellung und Rezeption wiederum eine Mischung aus traditionellen Mustern und neuen Elementen. Colin Wilson argumentiert rückblickend, dass die Identifikationskraft und erotische Faszination insbesondere für Frauen bereits medial vorbereitet war, „for novels and women’s magazines made them dream of handsome and dominant males and, for sensitive working-class women – for example, D H Lawrence’s mother – the aspiration was often passed on to their children“ (Wilson, 4). Jimmys Auseinandersetzung mit dem eigenen Leiden und den ihn umgebenden Frauenfiguren können daher auch unweigerlich als eine Auseinandersetzung mit der angeblichen ‚Krise der Männlichkeit‘

---

<sup>143</sup> Hinchliffe, Arnold: *John Osborne*. Boston: Twayne, 1984, S. 22f.

gelesen werden, „which, supposedly, was at the center of the play“ (Gilleman 2002, 46). Ob nun die Diagnose einer „Krise der Männlichkeit tatsächlich haltbar ist oder nicht – in jedem Fall repräsentiert Jimmy ein neues Ideal der Maskulinität, das sich zu großen Teilen von amerikanischen Vorbildern mit ihrer rohen Intensität und Sexualität herleiten lässt, sich zum anderen aber in Abgrenzung zur traditionellen britischen *middle class* Maskulinität stereotyper britischer *working class* Elemente bedient. Osborne selbst ordnet z.B. den zentralen Aspekt der Emotionalität originär den unteren Schichten zu: „It is a myth that the British ... are reserved.... You just go into a pub and talk to ordinary people. They'll start pouring out their heart after a beer or two.“<sup>144</sup> Ein Verhalten, dass für viele Theaterrezipienten der Zeit zu Beginn „too lower class and far too outspoken for the stage“ (Gilleman 2002, 47) war.

Entsprechend wurde diese Form der Emotionalität von britischen Zeitgenossen gerade nicht als besonders maskulin empfunden, im Gegenteil: „In their eyes, Jimmy's violent energy had the throb not of masculine resolve but of effeminate hysteria. Far from being too masculine, he was not masculine enough and needed toughening up“ (Gilleman 2002, 47). Durch die zentrale Verankerung der Emotionalität im dominanten Männlichkeitsmodell postuliert Jimmy Porter also tatsächlich eine neue Form der protestierenden Maskulinität, die sich aus den verschiedenen Versatzstücken der ihn umgebenden kulturellen Einflüsse zusammensetzt, aber sich gleichzeitig von den amerikanischen Einflüssen und deren zur Schau getragenen ‚coolness‘ differenziert. Neben klassischen britischen *working class* Stereotypen sind dies insbesondere Eindrücke aus der neuen amerikanisch geprägten Jugendkultur. Stück-immanent entwirft Jimmy seine Männlichkeit außerdem in Anlehnung an seine (wenigen) männlichen Vorbilder – und in negativer Abgrenzung zu zahlreichen als weiblich definierten Gegenentwürfen, wie die folgenden beiden Kapitel zeigen sollen.

#### **4.4.1. Wie der Vater so der Sohn – Männliche Vorbilder**

Jimmys Internalisierung *working-class* basierter Maskulinitätsmuster ist untrennbar mit seinen männlichen Vorbildern verbunden. Von zentraler Bedeutung ist an dieser Stelle erneut die Beziehung zu seinem Vater, dessen Kampf als Mitglied der kommunistischen

---

<sup>144</sup> Zitiert nach Findlater, Richard: „The Angry Young Man: Britain's Fiery New Dramatist.“ *The New York Times*. 29. September 1957, S. 1.



Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg das Vorbild für Jimmys eigenen Kampf liefert. Die tödlichen Wunden, die der Vater aus dem Krieg davontrug, bilden wiederum die Grundlage für das identitätsstiftende Maskulinitätsmerkmal des Leidens, dem Jimmy weder entkommen kann noch will. Jimmys Idealisierung der eigenen Vaterfigur – trotz der Betitelung als „feverish failure of a man“ (Osborne, 58) – eine Beschreibung, die durchaus auch als Selbstbeschreibung Jimmys passen würde – wird zudem durch den Umstand verstärkt, dass Jimmy laut seiner Ausführung das einzige Familienmitglied war, das – im Alter von 10 Jahren – den sterbenden Vater während seiner letzten Tage und Stunden begleitete.

Jimmys enge Bindung an den Vater erscheint dabei nur allzu verständlich, ist er doch das Kind einer Zeit, in der „English fathers seemed to be archetypally absent“ (Segal, 9), wie Lynne Segal erkennt. Diese typische väterliche Absenz unterminiert für den neutralen Leser allerdings Jimmys tendenziöse Idealisierung des heldenhaften Vaters und die Verteufelung seiner angeblich herzlosen Mutter – schließlich kann der heroische Kampf des Vaters auch als eine simple Flucht vor familiären und häuslichen Pflichten interpretiert werden. Die durch Jimmy und den Text kritisierte Reserviertheit der Mutter gegenüber den Leiden des Vaters erscheint dadurch um einiges verständlicher. Die plötzliche Anwesenheit des Vaters und die damit einsetzenden Eltern-Kind-Rituale können als Versuch verstanden werden, die vormals nicht existierende Bindung zwischen Vater und Sohn in der wenigen verbleibenden Zeit nachzuholen: „Every time I sat on the edge of his bed, to listen to him talking or reading to me, I had to fight back my tears“ (Osborne, 58). Auf bittere Weise vermischen sich hier bereits die Rollen von Vater und Sohn: Zwar ist der Vater noch derjenige, der erzählt oder vorliest, die *bedside stories* finden jedoch an seinem Sterbebett statt. Der Vater empfindet dabei offenbar das Bedürfnis, seinem Sohn in der verbleibenden Zeit noch so viel wie möglich an väterlichen Erfahrungen weiterzugeben: „He would talk to me for hours, pouring out all that was left of his life to one, lonely, bewildered little boy, who could barely understand half of what he said“ (Osborne, 58).

Ungeachtet des Verständnisgrades, den der 10-jährige Jimmy den Ausführungen seines sterbenden Vaters entgegenbringt, muss diese Erfahrung auf den Heranwachsenden eine enorme Auswirkung gehabt haben. Folgt man Sigmund Freud, so werden die Attribute eines geliebten Menschen, der bereits in der Kindheit verloren wird, dauerhaft als Teil der eigenen Identität internalisiert, um die Trauer des Verlustes

zu verarbeiten.<sup>145</sup> Das Ego des anderen wird in die Struktur des eigenen übertragen, und der verlorene geliebte Mensch wird durch performative Akte der Imitation am Leben erhalten. Die Liebe für die andere Person ‚flieht‘ ins Ego und entgeht damit der Vernichtung (vgl. Butler 1990, 78). Die unverkennbaren *Working Class Hero* Attribute des geliebten und idealisierten Vaters gehen damit unmittelbar in Jimmys Identität über.

Dass es sich bei der Liebe des Sohnes für den Vater durchaus um eine erotische handeln kann, erklärt Judith Butler:

With the postulation of a bisexual set of libidinal dispositions, there is no reason to deny an original sexual love of the son for the father, and yet, Freud implicitly does. The boy does, however, sustain a primary cathexis for the mother, and Freud remarks that bisexuality here makes itself known in the masculine and feminine behaviour with which the boy-child attempts to seduce the mother. (Butler 1990, 80)

Vor dem Hintergrund von Butlers Erklärung präsupponiert Jimmys initiale Erfahrung der eigenen verlorenen Unschuld auch seine weiteren erotischen Beziehungen zu den ihn umgebenden Frauen – und Männern. Hugh und Cliff werden so jeweils zu einem „object of desire that forbids itself as such“ (Butler 1990, 81). Wem diese These als eine zu mutige erscheint, dem sei ins Gedächtnis gerufen, wie vehement Jimmys Gefühl des Verrats bei Hughs Abschied ausfällt. Betrachten wir noch einmal Alisons Beschreibung der Trennung der beiden Freunde:

There was a terrible, bitter row over it. Jimmy accused Hugh of giving up, and he thought it was wrong of him to go off forever, and leave his mother all on her own. He was upset by the whole idea. They quarrelled for days over it. I almost wished they'd both go, and leave me behind. Anyway, they broke up. A few months later we came up here, and Hugh went off to find the New Millenium on his own. (Osborne, 46)

Diese Zusammenfassung würde auch die schmerzhafteste Trennung einer langjährigen Beziehung gut beschreiben. Zudem evoziert Hughs Abschied erneut Jimmys initialen Verlust des männlichen Vorbilds: Der sozialistische Kämpfer und Ideologe Hugh sucht sich wie Jimmys Vater neue Schauplätze, die einen vorteilhafteren Ausgang des Klassenkampfes versprechen – und lässt die geliebten Personen zurück. Jimmy hingegen braucht – wie wir gesehen haben – das Leiden der fortwährenden Niederlage, um das eigene sinngebende Lebensmodell aufrecht zu erhalten – eine Trennung des Paares wird unausweichlich: „Anyway, they broke up.“

---

<sup>145</sup> Vgl. Freud, Sigmund: „Mourning and Melancholia.“ In: Rieff, Philip (Hg.): *General Psychological Theory*. New York: Macmillan, 1976, S. 170-72.

Und auch Jimmys Beziehung zu Cliff lässt den Schluss einer zumindest unterschwellig erotisch motivierten Beziehung der beiden durchaus zu: Cliff repräsentiert nicht nur *working class* Wurzeln und die damit verbundene Tugend der Solidarität; sein Tanz mit Jimmy scheint diesen grundsätzlich zu verunsichern und löst eine offenbar regelmäßig vorkommende enge körperliche Auseinandersetzung der beiden aus (vgl. Osborne, 26). Jimmys Worte zu Cliffs angekündigtem Abschied schließlich kommen einer Liebeserklärung gleich, gefolgt von einer von Jimmys typischen misogynen Äußerungen:

JIMMY ... (*slowly*.) It's a funny thing. You've been loyal, generous and a good friend. But I'm quite prepared to see you wander off, find a new home, and make out on your own. And all because of something I want from that girl downstairs, something I know in my heart she's incapable of giving. You're worth a half a dozen Helenas to me or to anyone. And if you were in my place, you'd do the same thing. Right?

CLIFF Right.

JIMMY Why, why, why, why do we let these women bleed us to death? (Osborne, 84)

Was Jimmy hier postuliert, ist nicht nur die höhere Wertschätzung, die er für seinen Freund als für seine gegenwärtige Sexualpartnerin hat; er vergleicht beide Menschen hinsichtlich ihrer Fähigkeit ihm etwas zu geben – und erkennt in Cliff *eigentlich* den besseren Lebenspartner. Doch die soziale Erwartung fordert erneut die Trennung von seinem besten Freund, und damit die Entscheidung für die weibliche Partnerin Helena – wie Jimmy um Verständnis bittend ausführt. Jimmy durchlebt hier nicht nur erneut die Trennung von Hugh und die Entscheidung für Alison, sondern auch erneut die Trennung vom Vater – und der daraus resultierenden Abhängigkeit zur Mutter und den ihn umgebenden Frauenfiguren. Jimmys Misogynie erscheint aus dieser Enttäuschung einer potentiell homoerotischen Liebe umso verständlicher.

Jimmys möglicherweise unterdrückte homo- oder bisexuelle Neigung ist keine neue Beobachtung (vgl. Goldstone, 38)<sup>146</sup>, die rückbindende Erklärung an den Verlust des Vaters hingegen durchaus. Legt man eine bisexuelle Neigung zu Grunde, erklärt dies nicht nur die vielfachen Rezeptionen von Jimmys „sexual voracity“ (Gilleman 2002, 44), es fügt auch einen weiteren Aspekt zu Jimmys so sehr geschätzter Emotionalität als Lebensinhalt hinzu: Ist sein Verhältnis zu seiner gesamten Umwelt potentiell sexuell aufgeladen, erscheint eine entemotionalisierte Beziehung zu seinen

---

<sup>146</sup> Vgl. auch Schlesinger, Arthur Jr.: „Look Back in Amazement.“ *The New Republic*. 137, Dezember 1957, S. 19-21.

Mitmenschen nur schwer vorstellbar. Auch Jimmys ambivalentes Verhältnis zu Frauen – das Oszillieren zwischen Abhängigkeit und Misogynie – lässt sich aus dem initialen Verlust des Vaters heraus erklären, seine Beziehungen zu den ihn umgebenen Frauen sind es allerdings wert, in einem eigenen Kapitel untersucht zu werden.

#### **4.4.2. *Working class masculinity vs. upper class femininity*: Identität entlang des konstitutiven Außen**

Die Verlusterfahrung des Vaters und die emotionale Reserviertheit der Mutter, die Jimmy rückblickend empfindet, bieten ein erstes Erklärungsmuster für Jimmys offenkundige Misogynie, die – wie sollte es anders sein – in der Beziehung Jimmys zu seiner Mutter begründet liegt. Wie wir bereits festgestellt haben, bietet der Text nur wenige Informationen über Jimmys Mutter, die noch dazu durch Jimmy figurenperspektivisch gebrochen sind. Jimmys Einstellung gegenüber seiner Mutter sind zudem durch die Erfahrung des Verlustes des eigenen Vaters gefärbt. Im Kontext dieser Erinnerung offenbart er die umfassendsten Gedanken über seine Mutter, die in seinen Repliken sonst durch ihre Absenz auffällt – und damit die tatsächliche Absenz des Vaters spiegelt. Im Rückblick auf die Sterbetage seines Vaters beschreibt er die Rolle von Mutter Potter folgendermaßen:

As for my mother, all she could think about was the fact that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side in all things. My mother was all for being associated with minorities, provided they were the smart, fashionable ones.... We all of us waited for him to die. The family sent him a cheque every month, and hoped he'd get on with it quietly, without too much vulgar fuss. My mother looked after him without complaining, and that was about all. Perhaps she pitied him. I suppose she was capable of that.... But *I* was the only one who cared! (Osborne, 57f.)

Diese Beschreibung seiner Mutter ist in vielfacher Hinsicht hochinteressant: Zunächst einmal resonieren die hier beschriebenen „smart and fashionable minorities“, mit denen Mutter Potter sich assoziiert nicht nur ihre von Cliff genannten „posh relatives“ und setzen sie damit ein weiteres Mal ins Licht einer *middle class* Herkunft; auch die Erwähnung des monatlichen Geldbetrags für den Vater stellt die Herkunft der Familie Potter aus der Arbeiterklasse in Frage. Die Zuschreibung der angeblichen mütterlichen Angst „that she had allied herself to a man who seemed to be on the wrong side in all things“ charakterisiert weniger Mutter Potter, sondern in erster Linie Jimmy selbst, ist

es doch sein eigener Minderwertigkeitskomplex gegenüber Alison und ihrer Familie, der hier auf die Eltern übertragen wird – ein wiederkehrendes Muster der Projektion, das für Jimmy in viele Richtungen funktioniert, wie wir noch sehen werden. Die hier beschriebenen Handlungen der von Jimmy als emotionslos charakterisierten Mutter sind für den neutralen Leser durchaus nachvollziehbar: Mutter Potter lässt Vater Potter ja keinesfalls alleine sterben – obwohl dieser aus ideologischen Gründen die Familie alleine zurückließ. Jimmy gesteht ihr die Pflege des Vaters „without complaining“ durchaus zu; nur erfüllt sie dabei offenbar nicht die für die meisten seiner Mitmenschen unerreichbar hohen Standards des eigenen Leidens und der Emotionalität, die Jimmy sich selbst retrospektiv zuschreibt.

Mit dem Verlust des Vaters entfremdet sich Jimmy von seiner ihm emotional entfremdet erscheinenden Mutter – und legt damit den Grundstein für seine grundlegend vorbelastete Beziehung zu Frauen, die von ihm allesamt als potentielle Mütter betrachtet werden, wie Gilleman erkennt: „All women, in fact, appear to him as mothers, either actual or potential, all too ready to smile down or frown upon their man-child“ (Gilleman 2002, 56). Dies wird im Stück in der Interaktion zwischen Jimmy und Alison deutlich: „Really, Jimmy, you’re like a child“, weist Alison ihren Mann nach einer seiner lauten Provokationen zurecht. „Don’t try and patronise me“ (Osborne, 24), keift dieser zurück. Trotz seiner fortwährenden Provokation ist Jimmys Abhängigkeit gegenüber Alison – oder wahlweise Helena – im Stück allzu offensichtlich (vgl. Goldstone, 39f.). Ein weiterer Mutter-Frau-Ersatz, der nur in Erzählungen vorkommt, ist Jimmys verflissene und zehn Jahre ältere Liebe Madeleine, deren Enthusiasmus Jimmy in der Rückschau idealisiert und als Messlatte für die Emotionalität seiner Mitmenschen anlehnt, wie wir bereits gesehen haben (vgl. Osborne, 19).

Die ideale Mutter aber wird für Jimmy durch Hughs Mutter verkörpert, die als stereotype *working class mother* mit Aufopferung arbeitet „to protect the dreams of son and husband whose visionary enthusiasm is topped only by their complete practical incompetence“ (Gilleman 2002, 56). Damit erfüllt sie nicht nur Jimmys Idealvorstellung einer bedingungslos liebenden und emotionalen Mutter, die ihrem Sohn die Freiheit ermöglicht seinem – wie wir gesehen haben – *bohemian lifestyle* nachzugehen, sie übernimmt auch ganz real die Funktion der ernährenden Mutter, ist sie es doch, die Jimmy mit dem lebensunterhaltenden „sweet stall“ ausgestattet hat, „an occupation befitting this Peter Pan figure“ (Gilleman 2002, 56). Ihr schleichender Tod wirft Jimmy in der Tat wieder in seine Kindheit zurück, wiederholt sich doch erneut das Muster des

sterbenden Vaters. Nicht nur Jimmys Beschreibung der Sterbeszene gleicht der seines Vaters: „For eleven hours, I have been watching someone I love very much going through the sordid process of dying. She was alone, and I was the only one with her“ (Osborne, 73). Auch Hughs Mutter scheint „on the wrong side in all things“ (Osborne, 57) gewesen zu sein, wie Jimmy Mutter Tanner charakterisiert: „Hugh’s mother was a deprived and ignorant old woman, who said all the wrong things in all the wrong places“ (Osborne, 73). Durch Alisons Entscheidung, Jimmy nicht an das Bett der Sterbenden zu begleiten, wiederholt sich an dieser Stelle außerdem der Verrat einer Mutterfigur.

Wo die Mutterfigur somit zur Trägerin der Schuld wird, dort ist das Potential zur Enttäuschung inhärent – eine Erwartungshaltung, die Jimmys Beziehung zu seinen Frauen bestimmt und die angesichts von Jimmys Paranoia zwangsläufig zu komplizierten Beziehungskonstellationen führen muss. Die in *Look Back in Anger* dargestellten Partnerschaftsentwürfe oszillieren tatsächlich zwischen der traditionellen Struktur der Ehe, die dem Subjektentwurf der organisierten Moderne zuzuordnen ist, und den projekthaften, zeitlich begrenzten Lebensabschnittsbeziehung postmoderner Partnerschaftsentwürfe. Dazu zählen nicht nur die zahlreichen vorübergehenden Beziehungen, die Jimmy vor der Ehe mit Alison hatte (vgl. Osborne, 72), sondern insbesondere auch seine Beziehung zu Helena: Diese Beziehung folgt klar einem Muster gegenseitiger Zweckerfüllung ohne Aussicht auf langfristige Bindung. Für Jimmy ist sie die zwangsläufige Fortsetzung einer Abhängigkeitsbeziehung zu einer Mischung aus Mutterfigur und Sexualpartnerin. Für Helena hingegen wird das Leben mit Jimmy zu einer Art Erholungsurlaub von den selbst auferlegten Konventionen des „book of rules“ (Osborne, 91), das sie für sich und alle anderen Frauen in Anspruch nimmt (vgl. Osborne, 93) und deren „strain ... is beginning to tell on her a little“ (vgl. Osborne, 40). Der eskapistische Ausbruch aus der Selbstständigkeit in die gegenseitige Abhängigkeit zu einem Mann scheint Helena gut zu tun, wie die auktorialen Regieanweisungen uns erklären wollen: „HELENA is standing down L. leaning over the ironing board, a small pile of clothes beside her. She looks more attractive than before, for the setting of her face is more relaxed. She still looks quite smart, but in an unpremeditated, careless way“ (Osborne, 75).

Doch Helenas Eskapismus nach dem karnevalesken Prinzip muss – wie der Karneval auch – eine Ende finden, wie sie Alison gegenüber eingesteht:

HELENA ... Alison – it's all over between Jimmy and me. I can see it now. I've got to get out.... (*Rising.*) How could I have ever thought I could get away with it! He wants one world and I want another, and lying in that bed won't ever change it! I believe in good and evil, and I don't have to apologise for that....

ALISON Helena – you're not going to leave him?

HELENA Yes, I am. (*Before Alison can interrupt, she goes on.*) Oh, I'm not stepping aside to let you come back. You can do what you like. Frankly, I think you'd be a fool – but that's your own business. I think I've given you enough advice.

ALISON But he – he'll have no one.

HELENA Oh, my dear, he'll find somebody.... Oh, I know I'm throwing the book of rules at you, as you call it, but, believe me, you're never going to be happy without it. I tried throwing it away all these months, but I know now it just doesn't work. (Osborne, 90f.)

Indem Helena wieder dem Lebenspfad folgt, den das „book of rules“ vorgibt und Jimmy verlässt, öffnet sie das Tor für Alisons Rückkehr zu Jimmy, die Jimmys Abhängigkeit sofort erkennt und die entstehende Lücke entsprechend ausfüllt: „But he – he'll have no one.“

Damit ebnen beide Frauen scheinbar dem Triumph des traditionellen Ehemodells den Weg, das sich aber in Wahrheit als Muster pausenloser zirkulärer Episodenhaftigkeit entpuppt: Da sich abgesehen von Alisons tiefemotionaler Leiderfahrung nichts grundlegend verändert hat, sich keine Perspektive für ein Durchbrechen des Zirkels aus Provokation, Reaktion und kurzzeitiger Katharsis ergeben hat, ist eine Wiederholung der szenisch präsentierten Umstände erwartbar. Alisons Erläuterung ihrer durch den Verlust des eigenen Kindes ausgelösten Gefühle offenbart auch keine sinngebende Perspektive für die Zukunft:

Don't you understand? It's gone! It's gone! That – that helpless human being inside my body. I thought it was so safe, and secure in there. Nothing could take it from me. It was mine, my responsibility. But it's lost.... All I wanted was to die. I never knew what it was like. I didn't know it could be like that! I was in pain, and all I could think of was you, and what I'd lost.... I thought: if only – if only he could see me now, so stupid, and ugly and ridiculous. This is what he's been longing for me to feel. This is what he wants to splash about in! I'm in the fire, and I'm burning, and all I want is to die! It's cost him his child, and any others I might have had! But what does it matter – this is what he wanted from me! (Osborne, 95)

Es wird klar, dass die von Jimmy so sehr gewünschte Leiderfahrung seiner Frau in Wirklichkeit nichts löst, keinen Fortschritt bedeutet. Im Gegenteil – das wiedervereinte Paar hat nun die Verlusterfahrung des eigenen Kindes als zusätzliches psychologisches Gepäck zu tragen. Es ist zudem fraglich, ob der Abschied des Mediators Cliff dem täglichen Zusammenleben der Eheleute mehr Ruhe und Stabilität verleiht. Auch ein

langfristiges ‚Projekt Kind‘ ist nach dem Verlust des ungeborenen Nachwuchses nicht als Stabilisator der Beziehung verfügbar – es bleibt einzig und allein der Rückzug in die kindisch-eskapistische Welt von *bear and squirrel*, die bereits zuvor nur kurzzeitige Harmonie schaffen konnte (vgl. Osborne, 34). Der Ausblick für die Beziehung der beiden Eheleute fällt durch die letzten Repliken des Stücks selbst in dieser gerade evozierten Welt wenig ermunternd aus: „Poor squirrels“ sagt Jimmy, „Oh, poor, poor bears“ (Osborne, 96), antwortet Alison.

Alisons Gründe für ihre Rückkehr bleiben ohnehin unklar: Möchte sie Jimmy das Resultat seiner unheilvollen Prophezeiung vor Augen führen und entscheidet sie dann letztlich spontan, bei ihm zu bleiben? Hier opfert Osborne wohl logische Stringenz dem intendierten dramatischen Effekt des zirkulären Aufbaus bei gleichzeitiger Darstellung der emotionalen Entwicklung der Charaktere. Bedenkt man allerdings Alisons familiäre Vorgeschichte, erscheint eine generellere Erklärung doch einleuchtend: Durch Jimmys Einfluss ist auch sie ihrer Herkunftskultur entwachsen und lebt nun im kulturellen Niemandsland zwischen den Klassen – ein Zustand, der ihrer absurden Lebenssituation offenbar eignet, ebenso wie die imaginäre Flucht in die ebenfalls klassenlose *bear and squirrel* Welt.

Treten wir noch einmal zwei Schritte zurück, so wird deutlich, wie sehr Jimmy seine Beziehung zu den meisten ihn umgebenden Frauen als Krieg begreift. Mit der ihm eigenen theatralischen Übertreibung beschreibt er die weibliche Bedrohung gegenüber Cliff:

The way she jumps on the bed, as if she were stamping on someone's face, and draws the curtains back with a great clatter, in that casually destructive way of hers. It's like someone launching a battleship. Have you ever noticed how noisy women are? ... The way they kick the floor about, simply walking over it? Or have you watched them sitting at their dressing tables, dropping their weapons and banging down their bits of boxes, brushes and lipsticks? ... When you see a woman in front of her bedroom mirror, you realise what a refined sort of butcher she is.... I had a flat underneath a couple of girls once. You heard every damned thing those bastards did, all day and night. The most simple, everyday actions were a sort of assault course on your sensibilities.... With those two, even a simple visit to the lavatory sounded like a medieval siege. Oh, they beat me in the end – I had to go. I expect they're still at it. Or they're probably married by now, and driving some other poor devils out of their minds. Slamming their doors, stamping their high heels, banging their irons and saucepans – the eternal flaming racket of the female. (Osborne, 24f.)

„Launching a battleship“, „dropping their weapons“, „assault course“, „medieval siege“ und das „eternal flaming racket of the female“ – die Kampf und Kriegs-Metaphorik



Jimmys ist natürlich einerseits Übertreibung, andererseits aber offensichtlicher Ausdruck seiner Auffassung des Lebens als ewigem Kampf. Das Weibliche an sich ist in dieser Auffassung eine der feindlichen Mächte, deren fortwährenden Angriffen er sich ausgesetzt fühlt, die es entsprechend zu bekämpfen gilt. Dabei unterläuft Jimmy allerdings der Fehler, sein eigenes Verhalten auf andere zu projizieren, wie Gilleman erkennt: „This accusation sets a pattern for all Jimmy’s hateful remarks about women, in that they would make perfect sense if only he were to make them about himself” (Gilleman 2002, 55). Und in der Tat taugt der Trompete-spielende, niemals verstummende, verbal über Leichen gehende, stets ins Zentrum der Aufmerksamkeit drängende Jimmy Porter viel besser als Beispiel eines Kriegstreibers als die hier beschriebenen Frauenfiguren.

Die Projektion der eigenen Verhaltensweisen auf das Weibliche *per se* ist in Jimmys Fall Ausdruck seiner offensichtlichen Misogynie. Doch worin liegt diese Misogynie begründet? Die Vermutung liegt nahe, dass sie ihren Ursprung erneut in Jimmy Verlust des Vaters findet. Die emotionale Zurückhaltung seiner Mutter und die daraus entstehende Diskrepanz zu Jimmys eigener Emotionalität löst offenbar den Verlust eines Urvertrauens gegenüber der Mutter aus. Ihr Verlassen des Vaters generalisiert Jimmy zum Misstrauensvotum gegenüber der Loyalität aller Frauen. In Verbindung mit der offensichtlichen Abhängigkeit Jimmys von einer weiblichen Bezugsperson schafft dieses internalisierte Misstrauen gegenüber dem Weiblichen natürlich ein für Jimmy nur schwer zu ertragendes Spannungsverhältnis. Die Folge ist eine profunde Angst vor dem einerseits unabdingbar benötigten, andererseits ob seiner angeblich fehlenden Loyalität verhassten Wesen Frau. Diese Angst vor der Frau an sich zeigt sich am deutlichsten in der folgenden zentralen Passage des Stücks, in dem Jimmy seine Frau – in ihrer Anwesenheit – wie folgt beschreibt:

Oh, it’s not that she hasn’t her own kind of passion. She has the passion of a python. She just devours me whole every time, as if I were some over-large rabbit. That’s me. That bulge around her navel – if you’re wondering what it is – it’s me. Me buried alive down there, and going mad, smothered in that peaceful looking coil. Not a sound, not a flicker from her – she doesn’t even rumble a little. You’d think that this indigestible mess would stir up some kind of tremor in those distended, overfed tripes – but not her! (Osborne, 37f.)

Auch wenn diese Sätze keinen direkten Bezug zu Jimmys Mutter haben, diese Passage beschreibt weit mehr als eine neuerliche Projektion von Jimmys „fear of entrapment“

(Gilleman 2002, 56), wie Gilleman sie diagnostiziert. Jimmys Ängste gehen viel weiter: Die archetypische Angst lebendig begraben zu sein („It’s me. Me buried alive down there“) vermischt sich mit der sprichwörtlichen Angst des Kaninchens vor der Schlange. Diese wiederum ist eine Übertragung der Angst des sich minderwertig und klein fühlenden Mannes vor der übergroßen, alles verschlingenden („distended, overfed tripes“) und erstickenden mütterlichen Weiblichkeit. Die Darstellung der Frau als Schlange ist zudem eine Umkehrung der freudianisch-archetypischen Angst der Frau vor der Schlange als Symbol einer phallisch-aggressiven männlichen Sexualität – eine Umkehrung auch in der Hinsicht, dass es eben nicht die aggressive sondern die passive und scheinbar emotionslose Sexualität Alisons ist, die diese Angst noch verstärkt.

Die Tatsache, dass Jimmy sich im Bauch einer werdenden Mutter lebendig begraben fühlt, ist dabei äußerst aussagekräftig: Zunächst einmal verdeutlicht sie Jimmys ungelösten Mutterkonflikt – in seiner Angstvision hat er die Abnabelung von (s)einer Mutter im wörtlichen Sinne nicht vollendet. Sein Verlangen nach mütterlicher Liebe – im Stück repräsentiert durch seine vollkommene Abhängigkeit von Frauen sowie seine Liebe zu mütterlichen Figuren wie der Ex-Liebhaberin Madeleine und seiner Pflegemutter Tanner – verdeutlichen andererseits, dass der Hass auf seine Mutter in Wahrheit durch eine ödipale Liebe zu seiner Mutter aufgewogen wird. Denn auch diese Eigenschaft seines Vaters – die wiederum durch das Freudsche Inzest-Tabu unterdrückt wird – hat sich durch die frühe Verlusterfahrung Jimmys in seine Identität inskribiert.

Durch diese komplexe Konstellation zu Mutter und Vater konnte Jimmy trotz der frühen Trennung von den Eltern niemals aus der kindlichen Abhängigkeit von den Eltern herauswachsen, wodurch er zu einem typischen Fall des Freudschen pathologischen (sekundären) Narzissmus heranwächst: Während die normale Entwicklung des Kindes mit dem Beginn der Pubertät die Abnabelung des Individuums von den Eltern vorsieht, um ein erwachsenes, eigenständiges Mitglied der Gesellschaft zu werden, werden neurotische Individuen in dieser Entwicklung gestört. Nach Freud muss der (männliche) Neurotiker, der den Abnabelungsprozess von den Eltern nicht vollendet hat, sein Leben lang in Abhängigkeit der Eltern verbleiben und wird unfähig, seine Libido auf ein anderes sexuelles Objekt außerhalb des Familienkreises zu

übertragen.<sup>147</sup> In seinem kindlich-egozentrischen Narzissmus ist Jimmy daher nicht nur unfähig, eine andere Person wirklich zu lieben – entsprechend austauschbar bleiben männliche und weibliche Objekte –, er ist auch unfähig zu erkennen, dass jener „bulge around her navel“ nicht er selbst ist, sondern sein eigenes Kind. Jenes Kind, dessen Tod sich Jimmy wünscht, um Alison die angeblich so dringend benötigte Lektion in Leid und Emotion zu erteilen. Hier drängt sich noch ein weiteres Motiv auf, das auch erklärt, warum Jimmy in Hinblick auf den Tod seines Kindes seltsam emotionslos bleibt: Wünscht er dem Ungeborenen etwa deshalb den Tod, um einen möglichen Konkurrenten im Zentrum seiner egozentrischen Welt auszuräumen? Offenbar ist der Spielplatz des Peter Pans Jimmy Porter nicht groß genug für weitere Wesen, die nach ungeteilter Aufmerksamkeit verlangen. In jedem Fall kann der Todeswunsch und dessen Erfüllung als eine Flucht vor elterlichen Verantwortlichkeiten gedeutet werden. Der neurotische Narzisst Jimmy Porter in der Rolle eines verantwortungsbewussten Vaters ist in der Tat nur schwer vorstellbar.

Während die bisherigen Beobachtungen durchaus einen Erklärungsansatz für Jimmys Misogynie bieten, erklären sie jedoch noch nicht die Korrelation der Kriegsführung Jimmys sowohl in Richtung des Weiblichen als auch gegen das Establishment. Susan Brook erkennt allerdings, dass *Look back in Anger* „continually associates women with superficiality and inauthenticity ... and identifies the enemy as femininity“ (Brook, 25). Brook stellt weiterhin fest, dass „Jimmy identifies the problems with contemporary society as inauthenticity, a lack of feeling, and apathy – qualities associated in Osborne’s play with the upper-middle classes and with women“ (Brook, 23). Diese Gleichsetzung als ‚weiblich‘ oder ‚effeminiert‘ definierter Attribute mit dem Establishment haben auch Alan Sinfield und Lynne Segal bereits erkannt: Beide Konstrukte funktionieren vortrefflich als Zielscheibe und Sündenbock für die aus dem männlichen Minderwertigkeitskomplex heraus erwachsenden Frustrationen (vgl. Sinfield, 66 und Segal, 13).

Im Stück wird diese Gleichsetzung von Weiblichkeit und Establishment durch Jimmys Lieblingsfeinde oder „natural enemies“ (Osborne, 35) Helena Charles und Alisons Mutter repräsentiert. Während Mutter Redfern nur in den Erzählungen von Jimmy, Alison und – besonders aussagekräftig – Colonel Redfern auftritt, wird Helena

---

<sup>147</sup> Freud, Sigmund: „General Introduction to Psycho-Analysis: Twenty-First Lecture. Development of the Libido and Sexual Organisation.“ In: Benton, William (Hg.): *The Major Works of Sigmund Freud*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952, S. 584.

nicht nur durch ihre szenischen Handlungen, sondern auch durch die auktorialen Regieanweisungen zu Beginn von Akt II, Szene 1 charakterisiert:

... HELENA enters. She is the same age as ALISON, medium height, carefully and expensively dressed. Now and again, when she allows her rather judicial expression of alertness to soften, she is very attractive. Her sense of matriarchal authority makes most men who meet her anxious, not only to please but impress, as if she were the gracious representative of visiting royalty. In this case, the royalty of that middle-class womanhood, which is so eminently secure in its devine rights, that it can afford to tolerate the parliament, and reasonably free assembly of its menfolk. Even from other young women, like ALISON, she receives her due of respect and admiration. In JIMMY, as one would expect, she arouses all the rabble-rousing instincts of his spirit. And she is not accustomed to having to defend herself against catcalls. However, her sense of modestly exalted responsibility enables her to behave with an impressive show of strength and dignity, although the strain of this is beginning to tell on her a little. (Osborne, 39f.)

Diese in süffisant-missgünstigem Stil vorgetragene Charakterisierung Helenas offenbart Merkmale der Gleichsetzung von Establishment und Weiblichkeit im Überfluss: Von der „matriarchal authority“ über die „royalty of that middle-class womanhood“ bis hin zu den „devine rights“, die eine „free assembly of its menfolk“ erlauben – die hierarchische Überlegenheit Helenas und ihresgleichen wird durch diese Passage der Regieranweisungen auktorial in *Look Back in Anger* verankert. Auch, dass Jimmy auf diese Darstellung dominanter Weiblichkeit mit Protest reagieren muss, wird offen formuliert: „In JIMMY, as one would expect, she arouses all the rabble-rousing instincts of his spirit.“

Mit ihrer Haltung und Stärke wird Helena auch als Vorbild für andere junge Frauen wie Alison dargestellt – ein jugendliches *role model*, dem man als junge Frau nacheifern kann. Möglicherweise sind die mütterliche Autorität, die Königlichkeit Helenas und die gottgegebenen Herrschaftsrechte der Weiblichkeit auch eine zeitgeschichtliche Reminiszenz an die 1952 gekrönte Elisabeth II, die die matriarchale Übernahme des *empires* auch realgeschichtlich repräsentierte. In jedem Fall aber wird die Rolle der Herrscherin für Helena als performante Pose skizziert, die durch enorme Anstrengung aufrecht erhalten werden muss: „strength and dignity“ werden zur „impressive show“, zur Darstellung einer theatralischen Rolle (Helena ist von Beruf Schauspieler:in!), deren Aufrechterhaltung der Trägerin der *performance* Spannung und Strapazen – „strain“ – abverlangt. Mehr noch, die nur mit Anstrengung zu tragende Maske der Stärke und Würde hat negative Auswirkungen auf den scheinbaren eigentlichen Kern des Wesens hinter der Maske: Die Schönheit der Frau. Helenas in

Entspanntheit sehr attraktive Züge leiden unter der Last der Pose, die Anstrengung „is beginning to tell on her a little.“ Vor dem Hintergrund dieser perfiden männlichen Logik Osbornes erscheint es auch folgerichtig, dass Helena, wie schon beobachtet, in der scheinbaren Entspanntheit der späteren Beziehung mit Jimmy wieder an Schönheit gewinnt, „she looks more attractive than before, for the setting of her face is more relaxed.“ (Osborne, 75) Eine Logik, der die kritische Leserschaft nur bedingt folgen kann.

Verständlich hingegen ist das unvermeidlich auf die Spitze getriebene Spiel von Provokation und Reaktion zwischen Jimmy und Helena, das schließlich auch für Alison zum Höhepunkt der Konfrontation führt. Helenas Selbstverständnis als selbstbewusste, unabhängige Frau, die eigene Entscheidungen trifft und einer höheren Klasse entstammt, muss Jimmy zur Aufführung seiner besten *performance* als *Working Class Hero* zwingen. In Vereinigung seines Kampfesethos und seiner Misogynie benutzt Jimmy bereits bei der ersten Auseinandersetzung mit Helena die Androhung von Gewalt für das eigene *impression management*:

HELENA: (*quite calmly*). It's a pity you've been so far away all this time. I would probably have slapped your face.

*They look into each other's eyes across the table. He moves slowly up, above Cliff, until he is beside her.*

You've behaved like this ever since I first came.

JIMMY: Helena, have you ever watched somebody die?

*She makes a move to rise.*

No don't move away.

*She remains seated, and looks up at him.*

It doesn't look dignified enough for you.

HELENA: (*like ice*). If you come any nearer, I will slap your face.

*He looks down at her, a grin smouldering round his mouth.*

JIMMY: I hope you won't make the mistake of thinking for one moment that I am a gentleman.

HELENA: I'm not very likely to do that.

JIMMY: (*bringing his face close to hers*). I have no public school scruples about hitting girls. (*Gently.*) If you slap my face – by God, I'll lay you out!

HELENA: You probably would. You're the type.

JIMMY: You bet I'm the type. I'm the type that detests physical violence. Which is why, if I find some woman trying to cash in on what she thinks is my defenceless chivalry by lashing out with her frail little fists, I lash back at her.

HELENA: Is that meant to be subtle, or just plain Irish?

*His grin widens.*

JIMMY: I think you and I understand one another all right.

(Osborne, 56 f.)

Wie ein klischeehafter Filmgangsterboss nutzt Jimmy die Kombination aus körperlicher Präsenz im Raum, falschem Lächeln, bedrohlich sanfter Stimme und gewalttätiger Wortwahl, um Helena einzuschüchtern. Um den intendierten Effekt zu verstärken, beruft er sich explizit auf den kulturellen Unterschied zwischen ihm und Helena: Seine fehlenden „public school scruples“ und seine fehlenden Manieren eines „gentleman“ sollen ihn als gefährlichen *working class bloke* ausweisen, dessen Irrationalität – die durch seine falsche sanfte Stimme und das gruselig breite Grinsen unterstrichen wird – für Helena nicht einzuschätzen ist und daher gefährlich auf sie wirkt. Trotz Helenas trotzig zur Schau gestelltem Mut (auch sie möchte die Maske der selbstbewussten Frau aufrechterhalten), verfehlt Jimmys *impression management* seine Wirkung nicht: Sie gehorcht Jimmy und bleibt entsprechend seiner Anweisung in einer ihm körperlich unterlegenen Haltung sitzen.

Auch wenn die Selbstinszenierung als starker, gewaltbereiter *Working Class Hero* an dieser Stelle erfolgreich ist, so durchschaut Helena als gelernte Schauspielerin die Performanz Jimmys nur kurze Zeit später, als Jimmy sich – wie wir gesehen haben – als tragische Figur inszeniert. Aber auch an noch späterer Stelle, die den ersten Wendepunkt in der Beziehung zwischen beiden Charakteren kennzeichnet, entlarvt Helena Jimmys Selbstdarstellung als gewaltbereiter *Working Class Hero*: Am Ende von Akt II hat Alison kurz zuvor die gemeinsame Wohnung verlassen, und Jimmy ist gerade nach dem Tod von Hughs Mutter in die Wohnung zurückgekehrt, als sich zwischen Helena und Jimmy folgender Dialog entspinnt:

HELENA: ... Your wife is going to have a baby.... Doesn't that mean anything? Even to you?

*He is taken aback, but not so much by the news, as by her.*

JIMMY: All right – yes. I am surprised. I give you that. But, tell me. Did you honestly expect me to go soggy at the knees, and collapse with remorse! ... (*Beginning quietly.*) I don't care if she's going to have a baby. I don't care if it has two heads! (*He knows her fingers are itching.*) Do I disgust you? Well, go on – slap my face. But remember what I told you before, will you? (Osborne, 73)

Dies ist die bekannte Zurschaustellung der scheinbaren Stärke des *Working Class Hero*, die Wiederholung des schon einmal erfolgreichen *impression managements*. Doch nun verändert sich die Szene hin zur entscheidenden Wendung:

JIMMY: For eleven hours, I have been watching someone I love very much going through the sordid process of dying. She was alone, and I was the only one with her.... And you think I should be overcome with awe because that cruel,

stupid girl is going to have a baby! (*Anguish in his voice.*) I can't believe it! I can't! (*Grabbing her shoulder.*) Well, the performance is over. Now leave me alone, and *get out*, you evil-minded little virgin.

*She slaps his face savagely. An expression of horror and disbelief floods his face. But it drains away, and all that is left is pain. His hand goes up to his head, and a muffled cry of despair escapes him. Helena tears his hand away, and kisses him passionately, drawing him down beside her.* (Osborne, 73f.)

Trotz der Mühe und Anstrengung, die Jimmy zuvor in die Selbstinszenierung als rücksichtsloser, gewaltbereiter *Working Class Hero* gesteckt hat, fällt an in dieser Szene die Maske: „The performance is over“, verkündet Jimmy im genuine Schmerz über den Verlust seiner Ersatzmutter. Helena nutzt dieses Sinkenlassen der Deckung des *impression managements* und schickt den scheinbar so starken und widerstandsfähigen Kämpfer Jimmy mit einer simplen Ohrfeige zu Boden. Seine „expression of horror and disbelief“ entlarvt Jimmy als großmäuligen *poser* und offenbart Jimmys eigene Überraschung über die eigene Fragilität hinter der Maske, über die Unfähigkeit, dem eigenen *impression management* die angedrohten Taten folgen zu lassen. Der Moment der Spannung wird durch den „muffled cry of despair“ aufgelöst, der Jimmy unweigerlich „entflieht“, den er nicht zu verhindern weiß und der den wahren Jimmy hinter der Heldenfassade offenbart: Ein verletzliches Kind, verzweifelt und hoffnungslos verloren ohne die selbstaffirmierende Maske – oder den Schutz einer liebenden Mutterfigur.

Helenas leidenschaftliche Reaktion lässt sich nur unzureichend mit der Erkenntnis dieses verletzlichen Kindselbst Jimmys erklären, ihre Liebe mutet an dieser Stelle weiterhin unreal an. Hier scheint ein weiteres Motiv traditioneller Männlichkeit durch den Subtext, wie William Demastes in Bezug auf Jimmys und Hughs Faszination auf Frauen erkennt: „Both characters bully the women they encounter, though the women seem nonetheless strangely/perversely attracted to the two men. Indeed, it is even perhaps because they bully the women that the women are attracted” (Demastes, 61). Und in der Tat ist Helena nicht nur von Jimmy, sondern auch von Hughs wilder Leidenschaft angetan, wie ihre Mischung aus Ekel und Faszination zeigt, mit der sie auf Alisons erzählerische Wiedergabe der *performance* „of the barbarian invader“ (Osborne, 44) Hugh Tanner reagiert: „He's really a savage, isn't he?“ (Osborne, 46) Diese im Stück wiederholte manifestierte masochistische Faszination für den „bully“ Jimmy Porter ist mit Sicherheit eine der vielen zweifelhaften Verallgemeinerungen über Frauen, die Osborne in sein Stück hineinschreibt; sie bildet aber eine der Grundlagen

für das Funktionieren der Selbstaffirmierungsprozesse des *Working Class Hero*: Die Misogynie verdeckt die zugrunde liegende Abhängigkeit und Verletzlichkeit gegenüber einem weiblichen Gegenpart und deckt sich gleichzeitig mit der Selbstdarstellung als harter Kerl.

Während Helena also zwischen Freund und Feind oszilliert, wird die durch sie verkörperte Gleichsetzung von Weiblichkeit und Establishment durch zwei weitere Figuren bestätigt: Zum einen durch Jimmys eigene Mutter, deren Herkunft und „posh relatives“ sie zu einem willkommenen Feindbild für Jimmy machen; zum anderen durch Alisons Mutter, die das Feindbild des weiblichen Establishments geradezu definiert – auch wenn Sie nur durch die Erzählungen der szenischen anwesenden Figuren charakterisiert wird. Aufgrund der extremen und offensichtlichen figurenperspektivischen Brechung von Jimmys Sichtweise lasse ich diese in der Folge außer Acht und ziehe zur Untersuchung den Replikenwechsel zwischen Alison und Colonel Redfern heran, der die aussagekräftigste Perspektive auf Mutter Redfern liefert – und auf den durch sie geführten Kreuzzug gegen Jimmy. Während Alisons Vater Colonel Redfern – wie wir gesehen haben – im Sinne eines mehr oder weniger überraschenden *male bonding* Verständnis und sogar Sympathie für Jimmy entwickelt („I’m afraid I can’t help feeling that he must have had a certain amount of right on his side“ (Osborne, 65)), führt Mutter Redfern den Kampf gegen den verachteten Schwiegersohn umso gnadenloser und mit allen Mitteln, wie der Colonel sich erinnert:

COLONEL: It’s a little late to admit it, I know, but your mother and I weren’t entirely free from blame. I have never said anything – there was no point afterwards – but I always have believed that she went too far over Jimmy. Of course, she was extremely upset at the time – we both were – and that explains a good deal of what happened. I did my best to stop her, but she was in such a state of mind, there was simply nothing I could do. She seemed to have made up her mind that if he was going to marry you, he must be a criminal, at the very least. All those inquiries, the private detectives – the accusations. I hated every moment of it. (Osborne, 65)

Die mütterliche Ablehnung des Schwiegersohns wird hier zum Ausgangspunkt der Aggressionen, zum Ursprung der Kampfhandlungen des folgenden Klassenkrieges. Interessant ist, dass Osborne es dem männlichen Redfern erlaubt, sich durch die hier vorgetragene Buße und Einsicht von der Schuld reinzuwaschen, wodurch erneut die Mutter als alleinige Trägerin der Schuld zurückbleibt. Durch die augenscheinlich von ihr gewählten Maßnahmen – „inquiries“, „private detectives“ und „accusations“ – wird



sie zudem mit Attributen einer mächtigen hierarchischen Instanz bedacht, die sich dem potentiell kriminellen *underdog* Jimmy entgegenstellt.

Die weibliche Macht wird dabei aber nicht nur gegenüber Jimmy ausgeübt, auch ihr Ehemann – immerhin ein ranghoher Offizier der königlichen Armee – kann sich im häuslichen Kampf um die Entscheidungsgewalt nicht durchsetzen. „I did my best to stop her, but she was in such a state of mind, there was simply nothing I could do“, muss der Colonel rückblickend konstatieren; seine im rein männlichen, beruflichen Kontext über jeden Widerspruch erhabene Befehlsgewalt hat im eigenen Heim nicht die gewohnte Wirkung. Mutter Redfern wird somit zum Regimentsführer in Alisons Elternhaus, der militärische Befehlshaber muss sich ihrem Diktat beugen. Durch diesen Verlust männlicher Autorität symbolisiert der Colonel den Niedergang einer vormals hegemonialen *middle-class* Männlichkeit, die – in der Darstellung des Stückes – durch die „royalty of that middle-class womanhood“ ersetzt wird, die Helena und Mutter Redfern verkörpern. Colonel Redfern erscheint als Überbleibsel einer traditionellen Männlichkeit des *empires*, die nun müde ist und die neue Welt um sie herum nicht mehr recht versteht (vgl. Osborne, 66), wie auch die auktorialen Regieanweisungen belegen:

... COLONEL REDFERN, a large handsome man, about sixty. Forty years of being a soldier sometimes conceals the essentially gentle, kindly man underneath. Brought up to command respect, he is often slightly withdrawn and uneasy now that he finds himself in a world where his authority has lately become less and less unquestionable. His wife would relish the situation, but he is only disturbed and bewildered by it. (Osborne, 63)

Vater Redfern wird schon durch seine auktoriale Namensgebung „COLONEL“ als militärisch-männliche Autorität gekennzeichnet, seine körperliche Präsenz („a large handsome man“), die Gewohnheit „to command respect“ und seine doch freundliche und vornehme Art machen ihn zu einem männlichen (Kriegs-)Helden alter Prägung. Die natürliche Autorität des Silberrückens Redfern allerdings „has lately become less and less unquestionable“. Sein Heldenmodell ist offenbar nicht mehr überzeugend und zeitgemäß.

Im bereits erläuterten „state of England“ Subplot des Stückes repräsentiert der Colonel den nun verbleichenden Glanz des alten *empires*, das spätestens mit dem Austritt Indiens im Jahr 1947 seine Weltmachtstellung verlor. Bezeichnenderweise hatte der Colonel in Indien „the Maharajah’s army to command“ (Osborne, 68) bis die Familie 1947 den Umzug in die Heimat antrat, deren Entwicklung er nun als Niedergang empfindet: „going to the dogs, as the Blimps are supposed to say. ... The

England I remembered was the one I left in 1914, and I was happy to remember it that way” (Osborne, 68). Für dieses alte, imperialistische England steht der Colonel und somit auch für das damit assoziierte Männlichkeitsmodell des aufrechten Gentleman, das die „undoubted connection between imperialism and masculinity” (Brook, 28) etablierte. Doch mit dem Niedergang des *empires* verliert auch das alte Maskulinitätsmodell seine Hegemonialität: Der Colonel rückt gefährlich nah an einen verstörten und verwirrten („disturbed and bewildered“) Charakter, einen gutmütigen alten Narren, der von seiner Umwelt nicht mehr so recht ernst genommen wird. Das Patriarchat der englischen Empire-Zeit wird nach der Logik von *Look Back in Anger* durch das Matriarchat der Nachkriegszeit ersetzt. „His wife would relish the situation” – diese Aussage über Mutter Redfern lässt sich sowohl auf die historische Konstellation der Nachkriegszeit mit der nun angeblich angebrochenen weiblichen Herrschaft, als auch auf den situativen Kontext der Trennung von Alison und Jimmy beziehen. Das weibliche Missachten der männlichen Autorität verwirrt den Colonel nicht nur in seiner eigenen Ehe, er überträgt seine enttäuschte Erwartungshaltung auch auf die Beziehung seiner Tochter Alison zu Jimmy. Die Vorstellung, Alison könnte ihrem Ehemann gegenüber „disloyal“ gewesen sein, beschäftigt ihn zweimal während des Gesprächs mit Alison (vgl. Osborne, 65f.). Auch er projiziert damit eigene Verfehlungen und Ängste auf seine Mitmenschen.

Die Unfähigkeit des Colonels, die in der öffentlichen Sphäre gewohnte Befehlsgewalt in der privaten Sphäre seiner Frau gegenüber durchzusetzen, symbolisiert damit den Niedergang des alten hegemonialen Männlichkeitsmodells gegenüber der angeblichen weiblichen Vormacht – und bestätigt gleichzeitig alte Gender-Stereotype der öffentlichen Sphäre des Mannes sowie der weiblichen Sphäre des Privaten.<sup>148</sup> Die durch das Militär institutionalisierte hegemoniale Männlichkeit (vgl. Schmale, 196ff.) verliert im privaten *setting* von *Look Back in Anger* seine Gültigkeit. Der Niedergang der hegemonialen *middle-class* Männlichkeit fordert daher die *ex negativo* definierte aggressive protestierende Männlichkeit des *Working Class Hero*, um das neue Feindbild des weiblichen Establishments zu bekämpfen. Der Aufstieg des *Working Class Hero* steht damit in der Logik von *Look Back in Anger* in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Niedergang des vormaligen imperialen Maskulinitätsideals.

---

<sup>148</sup> Vgl. Wiesner-Hanks, Merry: *Gender in History*. Oxford: Blackwell, 2001, S. 96; Mangan, S. 168; Schmale, S. 193.

Vor dem Hintergrund der Gleichsetzung von Weiblichkeit und den oberen Klassen kommt dieser neuen hierarchisch überlegenen Weiblichkeit die Funktion eines konstitutiven Außen im Sinne Laclaus zu.<sup>149</sup> So hat Gilleman bereits festgestellt, dass „feeling and reason, enthusiasm and pusillanimity, masculine and feminine, socialism and conservatism require the tension of constant vigilance and expenditure of anger to be kept apart. Again and again, the play demonstrates how extremes mutually define one another” (Gilleman 2002, 59). Im Sinne Butlers kann ein neues Gendermodell – wie die anderen hier genannten Gegensätze auch – nur in markierter „relation to another, opposing signification” (Butler 1990, 13) entworfen werden. Der zur Definition der Opposition betriebene Aufwand und die hier beschriebene Spannung werden notwendig, da die traditionellen maskulinen und femininen Erwartungshaltungen nach dem Krieg nicht mehr gültig sind. Segal legt dar, wie die gegenläufigen Narrative von Männlichkeit nach dem Krieg zu einer Verunsicherung männlicher Identität führen: Einerseits ist das durch den Krieg zusätzlich befeuerte Ideal des heldenhaften Freiheitskämpfers noch sehr einflussreich, andererseits zeigt nun auch die Erwartung an den Mann als häuslicher Familienvater seine Wirkung (vgl. Segal, 3, Brook, 27f. und Sinfield, 208). *Look Back in Anger* zeigt den Widerstreit beider Ideale im beengten häuslichen Umfeld: Der heldenhafte Freiheitskämpfer muss seine Freiheiten folglich nun im eigenen Heim verteidigen, die hier gültigen Rollen von Mann und Frau müssen über Grenzziehungen neu ausgefochten werden.

Der hier zutage tretende Gender-Konflikt wird durch den Klassenkonflikt erweitert: „women are associated, like the upper-middle classes, with hypocrisy, superficiality, and domesticity, whereas men like Jimmy, who are not upper-middle class, have the capacity for freedom, authenticity and rebellion” (Brook, 25). Die über die verunsicherte Männlichkeit und durch die Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Establishment etablierte Hierarchie muss aus Sicht des traditionellen Männlichkeitsideals und des neuen Underdog-Bewusstseins des *Working Class Hero* daher geradezu zwangsläufig bekämpft werden. Die so konstituierte ‚Achse des Bösen‘ aus Weiblichkeit und Establishment „can be resisted and transcended by the authentic, free male individual whose emotional honesty contrasts with the dominant culture, and whose masculinity dominates over inauthentic femininity” (Brook, 24). Brook fasst in dieser Passage sehr schön die Motivation des *Working Class Hero* zusammen, auch

---

<sup>149</sup> Vgl. Reckwitz 2006, S. 45-47, und Zahavi, Dan: *Self-Awareness and Alterity: A Phenomenological Investigation*. Evanston: Northwestern University Press, 1999, 160-62.

wenn ich an dieser Stelle noch einmal im Sinne Elias‘ argumentieren möchte, dass diese Form des Widerstandes die Klassengrenzen nicht transzendiert, sondern vielmehr verstärkt – und zwar durch die Schaffung einer nichthegeemonialen Identitätsformation, die *ex negativo* zum konstitutiven Außen der femininen *upper classes* definiert und zur Aufführung gebracht wird. Diese Performanz orientiert sich – wie wir gesehen haben – auch nicht an einem integrativen Ansatz der Verschmelzung mit dem konstitutiven Außen, sondern an einem konfrontativen Kampf gegen alle dadurch verkörperten Ideale. Das Bekämpfte wird paradoxerweise zwar gleichzeitig zum Objekt der Begierde – schließlich geht Jimmy sowohl zu Alison als auch zu Helena sexuelle Beziehungen ein; allerdings ist auch dies eine Folge der Eroberungsfeldzüge gegen das Establishment, bei dem ein wertvolles Gut des Gegners erobert und als „hostage from those sections of society they had declared war on“ (Osborne, 43) gehalten wird. Und die Bestätigung der eigenen sexuellen Attraktivität funktioniert natürlich auch als Reaffirmierung der eigenen Männlichkeit, insbesondere vor dem Hintergrund des verwehrten sozialen Aufstiegs der männlichen Helden.

Der Kampf gegen ein neu konstituiertes weibliches Establishment wird erst notwendig, da durch die Aufhebung der tradierten Gender- und Klassenmuster eine Unsicherheit bezüglich der männlichen (und auch weiblichen) Rollenerwartungen entsteht, die auf Seiten des vormals unbestritten hegemonialen männlichen Geschlechts als Bedrohung und daher als ‚*crisis of masculinity*‘ empfunden wird (vgl. Gilleman 2002, 46). Durch die performative Inszenierung eines aus alten und neuen Versatzstücken zusammengestellten aggressiven männlichen Subjektmodells – des *Working Class Hero* – ficht Jimmy stellvertretend für seine Geschlechtsgenossen diesen Kampf gegen das angeblich hierarchisch überlegene und repressive Weibliche. Das Ziel des Kampfes kann nur die Unterwerfung des Weiblichen sein, die Jimmy letztendlich – vordergründig – auch erreicht: „The final solution to the play comes in form of Alison’s total physical and emotional breakdown“ (Gilleman 1997, 82), wie wir schon gesehen haben. „[I]n the terms of the play, Jimmy triumphs over Alison, feeling triumphs over impassiveness, and masculinity triumphs over femininity“ (Brook, 26), fasst Susan Brook zusammen. Auf der Subebene allerdings offenbart sich weiterhin die Abhängigkeit des angeblichen Siegers vom angeblichen unterworfenen Geschlecht: Ohne die stete Pflege durch und die immerwährende Auseinandersetzung mit den ihn umgebenden Frauenfiguren muss Jimmys narzisstisch motivierter Lebensentwurf ohne Sinn bleiben.

Diese innere Fissur des neuen Subjektmodells wird auch durch die Symbolik der eskapistischen *bear and squirrel* Welt reflektiert: Der Bär, Jimmys Alter Ego, ist einerseits Ausdruck männlicher Stärke und Virilität und andererseits – als ein großer „toy teddy bear“ (Osborne, 9) – Symbol für Jimmys kindliche Abhängigkeit von weiblichen Mutterfiguren (vgl. Gilleman 2002, 58f.). Auf der Makroebene des historischen Kontextes liegt diese kindlich anmutende Unsicherheit in der notwendigen Neudefinition von männlichen und weiblichen Subjektmodellen begründet – und gilt daher auch für die weiblichen Subjektmodelle, die im Rahmen des Stückes entworfen werden. Helenas angestrenzte Performanz des noch neuen weiblichen Entwurfs ist nur ein Beispiel dafür, auch Alisons Entscheidung, über Klassengrenzen hinweg zu heiraten steht für einen neuen Lebensentwurf entgegen traditioneller weiblicher Rollenmuster.

Im Rahmen der nach dem zweiten Weltkrieg neu zu definierenden postmodernen Welt sind diese Subjektmodellentwürfe nur einige von vielen, die Vertreter sehnen sich nach dem Rückhalt einfacher, fester Wertemuster. Jimmy entwirft daher das für ihn funktionierende Modell des *Working Class Hero*, das auf der Makroebene sowohl seine Maskulinität als auch seine Klassenidentität reaffirmiert. Stückimmanent ziehen sich Alison und Jimmy in die eskapistische, einfachen Regeln folgende *bear and squirrel* Welt zurück, die den beiden verunsicherten Subjekten in ihrer komplexen Beziehungswelt ein Stück Sicherheit und kindliche Unbekümmertheit bietet. Auf diesen Aspekt reduziert ist *Look Back in Anger* in den Augen von Matt Wolf „a harrowing play, famed for making an adult of the British stage, [that] turns out to be about two very scared, overgrown children.“<sup>150</sup> Ein Widerspruch, der *Look Back in Anger* und seine Figuren sehr schön als Vertreter der anbrechenden Postmoderne charakterisiert.

#### **4.5. *Vagueness of identity*: Das postmoderne Subjekt Jimmy Porter**

Jimmys paradoxe Beziehung zu Frauen zwischen Misogynie und Abhängigkeit, die von ihm geführte ideologische Revolte ohne echte Ideologie, seine kulturell-historische Verortung zwischen Tradition und Progression und sogar sein unterschwelliges Oszillieren zwischen traditioneller heterosexueller Maskulinität und einer zumindest latent vorhandenen Bisexualität – all diese Widersprüche kennzeichnen Jimmy Porter

---

<sup>150</sup> Wolf, Matt: „Angry Again.“ *American Theatre*. Oktober 1999, S. 102-103, S. 102.

als ein Subjekt voller Fissuren. Und so sehr Jimmy auch krampfhaft an einem – seinem – Lebensweg festhalten und damit Konsistenz in sein Leben bringen möchte (vgl. Quigley, 48), so vehement er auch seinen „quest for certainty“ (Gilleman 2002, 58) verfolgt, so bleibt er doch im Inneren inkonsistent und vage wie *Look Back Anger* selbst (vgl. Gilleman 1997, 72): „Every aspect of the play seemed open to a variety of interpretations“ (Gilleman 2002, S. 47). Selbst die Aspekte Authentizität und Emotion, erkannt als die zentralen Themen des Stückes, bleiben für Leser und Zuschauer nur schwer greifbar – insbesondere in Bezug auf den zentralen Charakter Jimmy Porter, der schon zu Beginn des Stückes als höchst widersprüchliche „emotional range“ (Gilleman 2002, S. 50) charakterisiert wird:

JIMMY is a tall, thin young man about twenty-five, wearing a very worn tweed jacket and flannels.... he is a disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice, of tenderness and freebooting cruelty; restless, importunate, full of pride, a combination which alienates the sensitive and insensitive alike. Blistering honesty, or apparent honesty, like his, makes few friends. To many, he may seem sensitive to the point of vulgarity. To others, he is simply a loudmouth. To be as vehement as he is is to be almost non-committal. (Osborne, 9f.)

Gilleman erkennt, dass diese scheinbar akkurate auktoriale Beschreibung Jimmys in Wahrheit „unhelpfully wide“ ist, um „the logic of that character’s behaviour“ (Gilleman 2002, 50) besser zu verstehen. Jimmys Emotionalität, sein „enthusiasm“ bleibt hier wie auch im Rest des Stückes ein undefinierter Selbstzweck ohne Ziel, der je nach Perspektive unterschiedlich befüllt werden kann, wie William Demastes erkennt: (vgl. Demastes, 65ff.):

Jimmy Porter’s own all-embracing “cause” is vaguely described as a struggle to rekindle human “enthusiasm.” By being vague as he is, Porter fails to validate any cause, which is yet another characteristic that invalidates much of his energy on stage as a traditional authority.... Porter is merely a catalyst and not a prime example, for he offers his roommates (or cellmates) nothing tangible to stand up for or against (except, generically, the “status quo”). Porter really teaches nothing, even in this traditional sense, because though he sensitizes other characters into a need for greater awareness, he remains hopelessly unfocussed. (Demastes, 65ff.)

Der für Jimmy ebenfalls zentrale Aspekt der Authentizität wird in der eingänglichen Charakterisierung durch Jimmys „apparent honesty“ zwar betont, durch die Doppeldeutigkeit von „apparent“ („offensichtlich“ oder „scheinbar“) und die folgende Ausführung aber bereits wieder untergraben: „To be as vehement as he is is to be almost

non-committal“ – Das Attribut „fast unverbindlich“ am Ende der auktorialen Charakterisierung taugt in der Tat wenig zur Affirmierung der angeblichen Authentizität, sondern unterminiert das zuvor gesagte und schafft nahezu grenzenlose Kontingenz in Hinsicht auf die Deutung des zentralen Charakters von *Look Back in Anger*.

Kathrine J. Worth hat festgestellt, dass auch die „genuine rhetorical force“ von Jimmy Porters verbalen Ausschweifungen, so präzise formuliert sie auch sein mögen, in Wahrheit nicht zur Transparenz und Konsistenz von Jimmys Charakter beitragen, im Gegenteil: „they are at the same time violent and controlled, sardonically humorous and in deadly earnest“ (Worth, 103). Ob Jimmys Aussagen also „deadly earnest“ oder „sardonically humorous“ aufgefasst werden sollen, bleibt offen. Austin Quigley hat erkannt, dass die Ironie und der Humor, derer Jimmy sich bedient, unzweifelhaft zum Programm des Stückes gehören – und damit selbst die Deutung der bekanntesten Phrasen Jimmy Porters der Relativierung öffnen: So wird zum Beispiel die berühmte Hypothese, dass für Jimmys Generation „[t]here aren’t any good, brave causes left“ nicht – wie zu erwarten wäre – mit Bitterkeit inszeniert wird, sondern in „his familiar, semi-serious mood“ (Osborne, 84), wie uns die Regieanweisungen aufklären (vgl. Quigley, 37). Werden diese und andere streitbare Thesen Jimmys allerdings weder ernsthaft, noch eindeutig ironisch markiert vorgetragen, sondern „semi-serious“, so muss die Deutung der Phrase stets im Sinne eines *floating signifiers* im Unklaren bleiben – *anything goes* für Jimmy, ist doch alles nicht so ernst gemeint.

Der ironische Humor dient also auch als Schutzwall für die streitbaren Thesen Jimmys, er hilft ihm, stets praktisch unfassbar und undefinierbar zu bleiben. Doch der Humor spielt darüber hinaus auch eine wichtige Rolle für das Funktionieren des Stückes an sich, wie Quigley erkennt: „The humor is characteristically an ironic humor that serves several purposes, not the least of which is that of saving the play from collapsing under the weight of Jimmy’s self-pity and self-concern. Ironic humor provides distance, both for the audience from Jimmy and for Jimmy from his obsessive concerns“ (Quigley, 37). Auch Luc Gilleman hat bereits festgestellt, dass Jimmys Sprache „suffers too much from inconsistency and ambiguity to be a proper gauge of the characters’ true nature“ (Gilleman, 74). Die Forschung verfolgt für dieses Phänomen unterschiedliche Deutungen, die die Inkonsistenz von Jimmys Sprache mit seiner neurotischen

Persönlichkeit erklären<sup>151</sup>, die „Dionysian quality“ betonen oder die logischen Sprünge auf die Bedeutung der „emotional substructure“ seiner Äußerungen zurückführen.<sup>152</sup> Gilleman fasst die inkonsistente Sprache Jimmys als Merkmal einer mimetischen Abbildung der Realität auf:

... language-oriented realistic plays, including those of Harold Pinter and, as I will argue, John Osborne's *Look Back in Anger*, have a tendency to use language "intransitively", i.e., often apparently for its own sake. These plays seek a "truthful" rendition of the rhythm, sound and structure of communication and are less concerned with the literary conventions of coherence and consequentiality that a more didactic realism prescribes for the presentation of character, action, or ideas. (Gilleman 1997, 75)

Wie sein endloser Protest, so wird auch Jimmys Sprache zum Selbstzweck. Seine Ausführungen müssen daher keine konsistenten Analysen der zeitgenössischen Lebenswelt mit ideologischen Zielen und Lösungen sein. Im Falle von Jimmy Porter ist die inkonsistente Sprache allerdings nicht nur Ausdruck von Realismus auf der metadramatischen Ebene, sondern auch innerdramatisches Programm: Seine von Fissuren und logischen Brüchen, von nicht zu trennender Ernsthaftigkeit und Ironie durchzogenen Repliken stehen programmatisch für die Authentizität der Figur Jimmy Porter. Mehr noch, seine zwischen Elaboriertheit und aggressivem *impression management* oszillierenden Monologe sind Teil von Jimmys Performanz als *Working Class Hero*. Wie wir gesehen haben, weiß er paraverbale Eigenschaften wie Rhythmus, Lautstärke und Körpersprache durchaus zum Gelingen der eigenen Inszenierung einzusetzen. Die von Fissuren und Widersprüchen durchzogene Sprache macht Jimmy Porter daher zu einem neuen Theaterhelden, der mit tradierten Erwartungen bricht und es gleichzeitig schafft – trotz seiner immanenten Widersprüchlichkeit – einen neuen postmodernen sprachlichen Realismus zu etablieren. Der wahre Kunstgriff von *Look Back in Anger* besteht allerdings darin, dieses formale Kriterium als Teil des Selbstverständnisses des neuen Subjektmodells, das Jimmy Porter verkörpert, zu etablieren.

Wir haben bereits gesehen, dass die in *Look Back in Anger* behandelten Themen dem Spannungsfeld zwischen imperialer britischer Vergangenheit und dem

---

<sup>151</sup> Vgl. u.a. Selz, Jean: „John Osborne et Jimmy Porter.“ *Les Lettres Nouvelles*. 61, 1958, S. 908-911; Martin, Graham: „A Look Back at Osborne.“ *Universities and Left Review*. 7, 1959, S. 39; Huss, Roy: „John Osborne's Backward Halfway Look.“ *Modern Drama*. 6, 1963, S. 20-21.

<sup>152</sup> Vgl. Knight, G. Wilson: „The Kitchen Sink: On Recent Development in Drama.“ *Encounter*. 11, 1963, S. 48; Gale, Steven H.: „John Osborne: Look Forward in Fear.“ In: Bock, Hedwig, und Wertheim, Albert (Hg.): *Essays on Contemporary British Drama*. München: Hueber, 1981, S. 5.



routinisierten, wenig heroischen Alltag der englischen Nachkriegsgesellschaft entspringen. Quigley argumentiert, dass dieses Spannungsverhältnis ebenfalls Ausdruck neuer postmoderner Lebensumstände und Bewertungsmuster ist: Demnach ist es für die Generation von Jimmy und Alison eine zentrale Herausforderung, den Wert der eigenen, alltäglichen Tätigkeiten gegenüber dem „imperial scale“ der Elterngeneration zu finden, ohne diesen Wert als „triviality, or worse, whatever is available on contexts of diminished scale“ (Quigley, 51) einzuordnen. Sowohl Jimmy als auch Alison haben aufgrund ihres generationalen historischen Kontextes keine Möglichkeit die Bewertungsmuster und Werteerwartungen der Generation ihrer Väter – die das Leben für das Vaterland oder eine Ideologie riskiert haben – auf das eigene kleine Leben zu übertragen.

The death of Jimmy's father provided an early personal encounter with a widely resisted public recognition of the appalling individual costs involved in national responsibilities or national ambitions of imperial scale. And behind the issue of competing public and personal scales lurk questions both about the value of imperial victories so dearly bought and about the value of less visible achievements more locally situated and enjoyed. If no newly defined England could hope to match the scale of achievement that the efforts of earlier generations had, however ill advisedly, produced, what could or should serve, instead, to satisfy the youthful aspirations and ambitions of succeeding generations? (Quigley, 46)

Der Schock des zweiten Weltkrieges lässt in Sieger- und Verlierernationen das Wertesystem eines immer imperialeren Weltmachtdenkens erodieren und bedingt geradezu eine Reduktion der Skalierung des Wertesystems auf einen „smaller scale“ (Quigley, 52), der wiederum als Ausgangspunkt für neue Werte dienen soll.

In diesem Kontext erhält auch die *bear and squirrel* Routine erweiterte Bedeutung. Die durch das eskapistische Spiel am Ende des Stücks herbeigeführte Aussöhnung der Eheleute Porter suggeriert, dass ein simpler Neuaufbau der gesellschaftlichen Wertesysteme auf der persönlichen zwischenmenschlichen Ebene starten muss, denn auf diese wirken sich die Folgen des imperialen Denkens aus: So steht – wie wir gesehen haben – die persönliche „smaller scale“ Tragödie des verlorenen Kindes von Alison und Jimmy in einem direkten Zusammenhang mit den Tragödien des „imperial scale“, repräsentiert durch den Tod von Jimmys Vater, der als ursprüngliche Ursache für nahezu alle Konfliktlinien in *Look Back in Anger* fungiert. So unsicher die Ausgangslage auf Basis der eskapistisch-kindlichen Welt der *bear and squirrel* Routine

auch sein mag, als Ausgangspunkt für ein neues Wertesystem weckt sie zumindest die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, wie Quigley argumentiert:

[This] adjustment to the smaller scale is no longer treated as a matter of temporary escapism or long-term defeat. This context is treated more as a point of departure than as a necessary destination. The shared irony at the end neither precludes nor predicts significant depth, devotion, or duration, but it clearly suggests that matters of personal scale need be dominated neither by the national narratives of earlier generations nor by the diminished context of this. (Quigley, 52)

Osbornes Stück vollführt damit den Perspektivenwechsel von den großen Ambitionen der viktorianischen Kultur und der Modernisten hin zu den „smaller scale“ Ambitionen und Themen der noch folgenden postmodernen Kultur. Dabei vollzieht *Look Back in Anger* aber keinen klaren Cut zur den vorangehenden Epochen, sondern inkludiert – voll und ganz der Beobachtung von Andreas Reckwitz entsprechend<sup>153</sup> – Versatzstücke der vormaligen Diskurse in den eigenen Neuentwurf. Gerade aufgrund seiner interepochalen und intergenerationalen Perspektive wird Jimmys Stimme „so powerful, so inconsistent, and so surprisingly authentic“ (Quigley, 53) und damit so attraktiv für seine Zeitgenossen.

*Look Back in Anger* wird damit zu einem Stück des kulturellen Übergangs „settled on a theatrical fault line, riding upon ground moving in two opposite directions, and being fully part of neither. One perspective reveals it is moving in a traditional, naturalist direction, while another perspective suggests it has been caught in the flow of a burgeoning, new postmodern movement“ (Demastes, 63). Trotz seiner traditionellen formalen und inhaltlichen Struktur – drei Akte, die auf der simplen Einteilung von Exposition, Konflikt und Lösung basieren (vgl. Worth, 101 und Quigley, 35) – erhält *Look Back in Anger* seine historische Bedeutung aufgrund der Resonanzen von persönlichen, politischen und kulturellen Problemstellungen, die aufgrund der divergierenden Bewertungsmuster, oppositionellen Wertsystemen und eben „shifting scales“ (Quigley, 54) von unmittelbar aufeinander folgenden Generationen entstehen. Den zentralen Scheidepunkt, an dem sich Werte und Generationen entzweien, bildet

---

<sup>153</sup> Vgl. neben Reckwitz auch Ihab Hassan, der als früher postmoderner Theoretiker erkannte, dass Postmodernisten trotz der propagierten radikalen Veränderungen doch auch tief in Viktorianismus und Moderne verwurzelt bleiben: Hassan, Ihab: „Toward a Concept of Postmodernism.“ In: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1982, S. 259-71; und Jean- François Lyotard, der die Postmoderne als widerkehrenden Aspekt der Moderne begreift: Lyotard, Jean- François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Übersetzt von Bennington, Geoff, und Massumi, Brian. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, S. 79-82.

dabei die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und deren Folgen, die – auch für die Siegnationen – das althergebrachte Wertesystem zum Einsturz bringt. Die seismographische Funktion von *Look Back in Anger* für diesen Prozess fasst Quigley wie folgt zusammen:

The revolutionary play mixed old and new in ways that captured a pivotal moment in the history of England and a pivotal moment in the development of modernism. The theatrical function of the main character is not to provide the audience with an example for admiration or emulation but to supply an idiosyncratic site of exploration for the issues that bind and divide citizens of a nation in flux. (Quigley, 58)

Und doch, so meine ich, bietet der idiosynkratische Charakter Jimmy Porters offenbar doch ein erhöhtes Identifikationspotential für die jungen männlichen „citizens of a nation in flux“, wie der Erfolg von *Look Back in Anger* beweist. Der kulturelle Wandel ist eben auch auf der Ebene der handelnden Figuren nachweisbar, das männliche Subjektmodell der *middle class* – verkörpert durch Colonel Redfern – wird abgelöst durch das neue Subjektmodell des *Working Class Hero* Jimmy Porter. Das Ziel des neuen Subjektmodells ist aber zunächst die Sicherung der Identität vor dem Hintergrund der fraglich gewordenen Werte und Identitätsangebote einer Zeit im Umbruch. Der große Lösungsentwurf mit einem planvollen Blick in die Zukunft kann noch nicht geboten werden. Jimmy Porter selbst wird damit zu einer Schwellenfigur, die nicht nur zwischen den Klassen, sondern auch zwischen den Epochen gefangen bleibt (vgl. Quigley, 53).

Luc Gilleman erkennt rückblickend, dass diese „general vagueness“ (Gilleman 2002, 50) und die angebotene Kontingenz von *Look Back in Anger* für die frühen Kritiker noch frustrierend war, die das Stück noch nach den traditionellen Maßstäben für Realismus zu verstehen suchten. Osborne selbst nahm für sich in Anspruch, weder dem Publikum, noch den Theaterkritikern, die ohnehin kein offenes Ohr für seine neuen Ideen hätten, Erklärungen anbieten zu wollen. In Bezug auf die Aktivierung des Publikums und der Leserschaft aber erhält diese Kontingenz eine zusätzliche Bedeutung: „This play works much more effectively not as a piece that leads its audience to answers but rather as a work that pushed its audience to derive its own answers and conclusions“ (Demastes, 62f.), folgert William Demastes und führt weiter aus, dass die Fissuren und die Kontingenz der zentralen Figur dazu führen, dass Jimmy Porter „essentially deconstructs before our eyes, leaving a void that the audience must fill“ (Demastes, 64).

Die Rolle Jimmy Porters ist dabei nicht die des Helden im traditionellen Sinne, dessen Vorbild man fraglos folgen kann; vielmehr ist die intendierte Wirkung, durch die Mischung aus Mitleid und Abscheu, aus Sympathie und Antipathie einen Verfremdungseffekt und Distanz zum Helden zu schaffen (vgl. Demastes, 64), die es dem Publikum erlaubt,

to draw conclusions that neither Porter nor possibly even Osborne saw: there is a need to discover and commit to much more than popular causes, that looking back may be a first step, but it is only a transitional step to moving forward, and moving forward under one's own power. (Demastes, 68)

In der Neutralisierung des zentralen Charakters und der gleichzeitigen Aktivierung des Publikums sieht Demastes den eigentlichen Gegenstand der „Osbornian revolution“ (vgl. Demastes, 68) – auch wenn offen bleibt, welche Maßnahmen ergriffen, welche Werte manifestiert werden sollen, um dieses „moving forward“ nicht wiederum zum Selbstzweck verkommen zu lassen, sondern mit einem sinnhaften Ziel zu versehen: „Ultimately, we must find our own concrete direction for the play, or more generally, we must extend the activity begun by Porter and the play, and find a direction for our own visions of ‘causes’ outside the play“ (Demastes, 65).

Diese Frage nach der allgemeingültigen Richtung und den kohärenten Gründen und Zielen allerdings hat der postmoderne Diskurs bis heute nicht befriedigend beantworten können – abgesehen von der kritisch beäugten Sinngebung durch einen sich weiterhin beschleunigenden und globalisierenden Kapitalismus, dessen Konsumziele unverändert universalhegemonial erscheinen. Der Clou dabei ist allerdings: Jimmys nimmermüdes Festhalten am eigenen wie widersprüchlich und ziellos auch immer erscheinenden Lebensweg (vgl. Quigley, 48) bietet eben doch ein Vorbild, an dem sich das postmoderne Subjekt orientieren kann – zumindest in der Jugend, wenn gesellschaftliche und familiäre Verantwortungen noch nicht ausgeprägt sind. Und auch sozialen *underachievement* bietet Jimmy Porter – wie wir gesehen haben – Identifikationspotential: Wem die Konsumziele der kapitalistischen Gesellschaft verwehrt sind, dem bleibt immer noch der Stolz und die zeitweilige Befriedigung des immerwährenden Widerstands – *Working Class Hero is something to be*.

#### 4.6. *Look Back in Anger*: Die Geburt des Working Class Hero

Jimmy Porter – Stellvertreter einer Generation von jungen Männern, die durch ihre Ausbildung die Grenzen der Herkunftskultur der Arbeiterklasse überschreiten – klopft wütend an die „bolted door of the bourgeoisie“, von der er erwartet hatte, dass sie für ihn weit offen stehen würde. Die Frustration, die aus den verwehrten finanziellen Mitteln, dem unerreichten gesellschaftlichen Status und insbesondere aus der narzisstischen Kränkung der Ablehnung durch die Familie seiner gesellschaftlich höhergestellten Frau entsteht, wird durch eine Trotz- oder Protestreaktion kompensiert: Die anfänglichen Assimilationsbestrebungen werden nahezu umgehend aufgegeben und durch einen Rückzug auf einen Modus der Identitätsformation ersetzt, das in strikter Opposition zu den Erwartungen der *middle classes* definiert ist: Jenes des protestierenden männlichen *underdogs*, der der sozialen Ungerechtigkeit und dem rückgratlosen Snobismus des konstitutiven Außen seine leidensfähige Emotionalität und Authentizität entgegensetzt. In der gegenseitigen Bestätigung, Opfer der Klassengesellschaft zu sein, führen Jimmy und sein Freund Hugh in tief empfundener, aber oberflächlicher Solidarität den gemeinsamen Kampf gegen die angeblichen Unterdrücker, die angeblich effeminierten *upper classes*. Durch die Gleichsetzung der *upper classes* mit dem Weiblichen dient dieser Kampf auch als Reaffirmierung von Jimmys eigener Männlichkeit, als Weiterführung des Klassenkampfes, an dem sein Vater zerbrochen ist.

Ein neues subkulturelles<sup>154</sup>, non-hegemoniales Subjektmodell ist geboren: der *Working Class Hero*. Dieses dient dem ehemaligen *scholarship boy* Jimmy Porter als identitätsstiftend in zweifacher Hinsicht: Zum einen reaffirmiert es Jimmys verunsicherte Klassenidentität, die aufgrund seines Gefangenseins zwischen den Klassen nicht durch entsprechende Rollenmuster aufgefangen werden kann. Die Reaffirmierung erfolgt jedoch durch den Rückgriff auf ein stereotypes und idealisiertes Muster einer Identitätsformation, das weder der Realität der Arbeiterklasse, noch Jimmys tatsächlicher Herkunft entspricht. Zum anderen ist das gewählte Modell der Identitätsformation – als solches ohnehin ‚*always already gendered*‘ – durch ein männliches Ideal geprägt, das Jimmy hilft, seine eigene ‚Krise der Männlichkeit‘ zu

---

<sup>154</sup> Das Konzept einer Subkultur wird hier im Sinne Alan Sinfields verstanden: „A subculture is a group collaboration to build a common story and establish it against rivals. This process is always in the making, and its strategy is characteristically appropriate“ (Sinfield, S. 153).

bewältigen, die aufgrund seiner problembehafteten Beziehung zu beiden Eltern besteht und die durch die sich wandelnden männlichen Rollenerwartungen der postimperialen Gesellschaft nach 1945 genährt wird.

Dies geschieht auf Kosten der ihn umgebenden Frauen, zu denen er in einem widersprüchlichen Spannungsverhältnis zwischen Misogynie und Abhängigkeit steht. Ein Leben ohne weibliche Begleitung ist für Jimmy nicht denkbar, die weibliche Stütze ist ständiger Antrieb für seinen fortwährenden und ziellosen Kampf gegen ‚die Anderen‘, die weiblich definierte *middle class*. Die weibliche Begleitung an sich ist jedoch austauschbar: Zwar suggeriert die Rückkehr von Ehefrau Alison am Ende des Stückes einen Triumph der lebenslangen bürgerlichen Ehe, der zirkuläre Aufbau von *Look Back in Anger* legt aber den Schluss nahe, dass die szenisch dargestellten und auch erzählten projekt- und zweckhaften zeitlich begrenzten Beziehungen postmoderner Prägung ihren Fortgang finden. Da die weiblichen Figuren des Stückes bis auf wenige Ausnahmen Vertreter der beschriebenen effeminierten *middle classes* sind, ist Jimmys aggressive Misogynie immer auch Ausdruck seines *impression managements* des unbeugsamen und leidensfähigen Klassenkämpfers.

Aus dieser Gemengelage ergeben sich die Charakteristika des *Working Class Hero*, die Susan Brook wie folgt zusammenfasst: „[The] bluff, vigorous working-class male [whose] ruggedly heterosexual and rebellious masculinity ... [and] emotional honesty contrasts with the dominant culture, and whose masculinity dominates over inauthentic femininity” (Brook, 23f.). Die hier genannte „emotional honesty” wird durch die stereotype Leidensfähigkeit der *underdogs* aus der unterdrückten *working class* noch erweitert. Das so definierte Subjektmodell des *Working Class Hero* wird im Laufe des Stückes allerdings als performativer Akt entlarvt, die verunsicherte Identität hinter der Maske des unbeugsamen Kämpfers kommt an mehreren Stellen zum Vorschein – Jimmy Porter wird wieder zu dem verängstigten kleinen Jungen, der er hinter all dem angestregten *impression management* immer noch ist. Das zentrale Mittel, das zum Gelingen der Inszenierung über weite Teile beiträgt, ist Jimmys gezielt eingesetzte verbale Gewalt; sowohl verstanden als verbale Androhung und Zurschaustellung von Gewalt, als auch verstanden als ‚Macht des Wortes‘, lädt Jimmy seine Repliken doch immer wieder mit einer gehörigen Portion an theatralischem Pathos auf. Diese Eigenschaft kennzeichnet ihn als Absolvent einer universitären Ausbildung und gleichzeitig als Träger von *middle class* Werten – denn seine inszenierte aggressive Körperlichkeit geht nicht über spielerische Raufereien mit seinem Freund Cliff hinaus.

Hinter der Maske der Performanz bleibt ein junger Mann zurück, der die Transformation vom frühreifen Kind zum verantwortungsvollen Erwachsenen nicht geschafft hat: Jimmy bleibt ein kindlicher Narzisst, seine maskuline Identität in Wahrheit weiterhin verunsichert und seine angebliche Gewaltbereitschaft gegenüber Frauen und dem Establishment nichts weiter als ein kindlicher Schrei nach Aufmerksamkeit, dessen ständige Wiederholung aber immerhin als zirkulärer Lebensentwurf dient.

Trotz dieser Ziellosigkeit, der inneren Fissuren und der zirkulären Selbstzweckhaftigkeit etabliert Jimmy ein Ideal, dem es sich zu folgen lohnt. Denn seine Widersprüchlichkeit und Undefiniertheit ist Ausdruck des Zeitgefühls, das die anbrechende Postmoderne nach dem zweiten Weltkrieg kennzeichnet. Und Jimmy Porter bietet als *role model* genau die richtige Mischung aus Geschlossenheit und Kontingenz, die eine verunsicherte Identität benötigt, um sich anhand einfacher Muster selbst zu reaffirmieren und sich gleichzeitig individuell auszuprägen. Die Interpretation des Subjektmodells Jimmy Porter und die zeitgenössischen Erwartungen an das eigene Subjekt sind vor diesem Hintergrund beide offen genug, um miteinander vereinbart zu werden – insbesondere für die zeitgenössische Gruppe der verunsicherten Individuen zwischen den Klassen und Epochen.

## 5. Joe Lampton: Die körperliche Extension des *Angry Young Man*

I don't want to change the world  
I'm not looking for a new England  
I'm just looking for another girl  
(Billy Bragg, *A New England*)

Diese Zeilen singt der 1957 als Stephen William Bragg geborene britische Singer-Songwriter Billy Bragg auf seinem 1983 erschienenem Debütalbum *Life's a Riot with Spy vs. Spy*. Bragg, bis heute ein bekannter politischer Songwriter mit sozialistischem *working-class* Hintergrund, fasst in seinem vielleicht bekanntesten Lied *A New England* die unpolitische oder politisch orientierungslose Haltung weiter Teile der Jugend seiner Zeit in den 1980ern zusammen. Interessanter Weise lässt sich in den hier zitierten wenigen Zeilen eine Rückbindung zu Braggs Geburtszeit und den dann entstandenen Texten herstellen: Zum einen als Blick hinter die Maske des Protestlers Jimmy Porter, der jenseits seiner scheinbar ideologisch unterfütterten Tiraden über den „State of England“ doch ein verunsicherter kleiner Junge bleibt, der sich in seiner Unselbständigkeit nur nach der Liebe und Aufmerksamkeit einer weiblichen Begleiterin sehnt. Zum anderen schlagen die Zeilen eine Brücke vom 1956 uraufgeführten *Look Back in Anger* John Osbornes zum 1957 veröffentlichten *Room at the Top* John Braines, dessen Protagonist Joe Lampton selbst den oberflächlichen politischen Aktivismus Jimmy Porters vermissen lässt und in der Tat nach weit weniger ideologischen Zielen strebt: z.B. nach „another girl“.

Während der hochemotionale Jimmy Porter in einer zwiespältigen Beziehung zwischen Misogynie und Abhängigkeit zu den ihn umgebenden Frauen steht,<sup>155</sup> verfolgt John Braines „original angry young man“<sup>156</sup> Joe Lampton eine weitaus rationalere, kalkuliertere Strategie zum Ausstieg aus der Klassenfalle: Die Eroberung Susan Browns, der klassenhöheren Tochter eines reichen Industriemagnaten, scheint das Ziel von Joes Aufstiegsbestrebungen aus der *working class* hin zum *Room at the Top* der reichen, besitzenden Klasse zu bilden. Susan repräsentiert dadurch – nicht nur symbolisch wie wir sehen werden – das Ziel seiner materialistischen und hedonistischen Begehrlichkeiten, die Joe mit großem Ehrgeiz verfolgt – und auch erreicht. Doch trotz

---

<sup>155</sup> Und damit das logische Produkt seines misogynen Schöpfers John Osborne ist. Vgl. Segal, 14 und Ferrebe, Alice: *Masculinity in Male-Author'd Fiction 1950-2000: Keeping It Up*. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2005, S. 17-18.

<sup>156</sup> So wird Joe Lampton auf der Rückseite der hier verwendeten Ausgabe von *Room at the Top* bezeichnet: Braine, John: *Room at the Top*. London: Arrow Books, 2002.



des gelungenen Aufstiegs entwickelt sich Joe an der Spitze der Gesellschaft nicht zu einem gelungenen Subjektentwurf, sondern zu einer gespaltenen Persönlichkeit mit mindestens ebenso verunsicherter Identität wie jener Jimmy Porters. Auch er muss an der Schwelle zu seinem neuen Leben – und zur Postmoderne – eine Neudefinition seiner Identität vornehmen; auch er greift dabei auf Versatzstücke des *Working Class Hero* zurück – und erweitert das Konzept um einige neue Facetten, wie die folgende Untersuchung zeigen wird.

### **5.1. *Room at the Top* – programmatische Aufsteigerstory und Bestseller seiner Zeit**

Mit der Veröffentlichung von *Room at the Top* im März 1957, fast ein Jahr nach der Uraufführung von *Look Back in Anger*, kam auch für John Braine der Erfolg quasi über Nacht – allerdings mit einem sehr langen Anlauf, der für das Genre des Aufsteigerromans fast schon programmatische Züge trägt. John Braine, der 1922 in Bradford im County West-Yorkshire geboren wurde, zeichnete in seinem eigenen Leben die Grundzüge eines gesellschaftlichen Aufstiegs vor, die er – in komprimierter Form – seinem Erstlingswerk *Room at the Top* zugrunde legte:<sup>157</sup> Bereits seine berufliche Veränderung vom Ladengehilfen und Fabrikarbeiter hin zum Bibliothekar inklusive nachgeholtem Schulabschluss belegt, welche neuen Möglichkeiten sich jungen Menschen aus der Arbeiterklasse nach dem Zweiten Weltkrieg boten. Doch die Welt der Literatur, die Braine als Bibliothekar näher kennenlernte, übte eine so starke Faszination auf ihn aus, dass Braine den Entschluss fasste, noch weiter aufzusteigen und ein erfolgreicher Schriftsteller zu werden. Seine ersten Versuche unternahm der damalige Endzwanziger 1951, als er seinen sicheren Bibliothekarsjob aufgab und nach London zog. Mit mäßigem Erfolg publizierte er dort einige Gedichte, eine Handvoll Artikel und ein Versdrama, *The Dessert in the Mirror*, dessen Aufführung ihn allerdings wieder in die Provinz nach Bingley zurückführte – und das trotzdem auf ganzer Linie floppte. Im Januar 1952 wurde bei Braine außerdem Tuberkulose diagnostiziert, was einen anderthalbjährigen Aufenthalt im Grassington Sanatorium in Bradford zur Folge hatte. Diesen Aufenthalt nutzte Braine zur Wiederaufnahme an einem bereits begonnenen Roman mit dem Arbeitstitel *Born Favourite* – der in der Folge allerdings von mehreren Verlagen abgelehnt wurde. Von 1954 bis 1957 arbeitete John Braine

---

<sup>157</sup> Zu Braines eigener Aufstiegs Geschichte vgl. Ritchie, S. 36f., Antor, S. 161f., und Allsop, S. 82f.

wieder als Bibliothekar, bis es Braines Agenten Paul Scott gelang, den Roman letztlich bei Eyre & Spottiswoode unterzubringen, wo er vom Geschäftsführer Maurice Temple-Smith trotz einiger Vorbehalte akzeptiert wurde (vgl. Ritchie, 36).

Der Zeitpunkt der Veröffentlichung war ein Glücksfall, die *Angry Young Men* Bewegung hatte durch Kingsley Amis, John Osborne und Colin Wilson bereits Fahrt aufgenommen und schon die frühen Rezeptionskritiken priesen den Roman als führendes Beispiel der neuen Literaturschule: Richard Lister vom *Evening Standard* konstatierte: „Mr. John Braine steps right up beside Kingsley Amis and John Osborne as a leading member of the new school of young writers“ (Vgl. Ritchie, 37). Weitere Kritiker folgten dem Lob<sup>158</sup>, und das provinzielle Setting und ein Held und sein Schöpfer aus der Arbeiterklasse reichten aus, beide als *Angry Young Men* einzustufen (vgl. Ritchie, 37). Der finanzielle Erfolg ließ nun nicht lange auf sich warten: Mit alleine im ersten Jahr 35.000 verkauften Exemplaren (vgl. Allsop, 78) avancierte *Room at the Top* zum erfolgreichsten *Angry Young Men* Roman und John Braine zum (verhältnismäßig) reichen Mann, der bis 1958 bereits 12.000 Pfund Sterling verdient haben soll (vgl. Hewison 136) – eine stolze Jahressumme, bedenkt man, dass das damalige Durchschnittseinkommen bei 500 Pfund Sterling lag (vgl. Antor, 162).

Verlangen – erster Plan – erste Ausführung – Rückschlag und Krankheit – Festhalten am Glauben an den Erfolg – niemals aufgeben – Ergreifen der günstigen Gelegenheit – Erreichen des Ziels. Was sich wie eine beispielhafte Erfolgsstory aus Napoleon Hills Mutter aller Erfolgsratgeber *Think and Grow Rich* aus dem Jahre 1937 liest, dient auch als Blaupause für John Braines eigenen Aufstiegsroman. Die Parallelen der Geschichten von Joe Lampton und seinem Schöpfer wurden von der Presse früh erkannt – und entsprechend ausgeschlachtet. Mehrere Interviews und Erörterungen von Braines eigener ‚*from rags to riches*‘ Erfolgsstory befeuerten den Erfolg von *Room at the Top*. Überhaupt dient die mediale Begleitung der Veröffentlichung als Musterbeispiel für ein *best practice* der Nutzung aller zur Verfügung stehenden Kanäle für die Vermarktung eines neuen Produkts. Fernseh- und Radiointerviews, *feature stories* in Zeitungen und Zeitschriften und nicht zuletzt die Veröffentlichung als Fortsetzungsroman im *Daily Express* haben mit Sicherheit entscheidend zur Popularität von *Room at the Top* beigetragen (vgl. Lee, 13 und Ritchie, 37). In der Folge wurde der

---

<sup>158</sup> Für einen detaillierten Überblick über die Reaktionen der Rezensenten zur Veröffentlichung von *Room at the Top* vgl. Lee, James W.: *John Braine*. New York: Twayne, 1968, S. 52f.

Roman auch im Ausland veröffentlicht<sup>159</sup> und die erfolgreiche Verfilmung aus dem Jahr 1958 wurde sogar als „the first sign of a new approach in the cinema“ (vgl. Hewison, 155) gefeiert. Die Gesamtstory von *Room at the Top* und Braines eigener Weg dahin waren also ein stimmiges Gesamtnarrativ und machten Braine innerhalb kürzester Zeit zum reichen Mann – auch wenn Braine selbst sich nicht nach den erzielten Verkaufszahlen bewerten lassen wollte, da er befürchtete, mit minderwertiger Literatur in Verbindung gebracht zu werden: „I am a bestseller and therefore must be cheap and meretricious.... It is enough for me to say that there is no connection whatever between an author's popularity and an author's merits. To judge an author by his sales is worse than contemptible; it is intellectually squalid.“<sup>160</sup> Ironischer Weise konnte Braine den Erfolg seines Erstlings nicht mehr wiederholen, da seine Werke fortan – auch der Nachfolgerroman *Life at the Top* von 1963 – mit ihren exzessiv anmutenden Darstellungen von Materialität und sozialen Statussymbolen von der Kritik in Richtung der Trivilliteratur gerückt wurden (vgl. Rosenberg, 375).<sup>161</sup>

Der Titel *Room at the Top* war Ende der 1950er Jahre allerdings in aller Munde. Seine Bedeutung lässt sich auch an dem häufigen, fast schon sprichwörtlichen Gebrauch in Schlagzeilen und Slogans der Zeit ablesen, wie die Medienanalyse Harry Ritchies belegt:

The change of title of Braine's novel turned out to be opportune, for adverts were currently claiming that 'Top People Take *The Times*'; 'room at the top' came to signify social mobility, the quest for money, status, power. Two books dealing with the 'Establishment' in 1959 took their titles from Braine – James Leasor's *War at the Top* and Clive Jenkins' *Power at the Top*. At the other end of the social scale Noel Woodin's novel about Bohemian poverty was called, with stunning absence of originality, *Room at the Bottom* (1960). (Ritchie, 38)

Diese Episoden belegen, welches Ausmaß Braines Erfolg über die Verkaufszahlen hinaus hatte und belegen die bereits erörterte Verselbständigung eines medialen und sozialen Diskurses in Bezug auf die von Braine, Osborne und anderen dargestellten zeitgenössisch dringlichen Problemfelder einer sich im Aufstieg befindenden Gruppe junger Menschen. Trotz der behandelten zentralen Themen wurde den Romanen der

---

<sup>159</sup> Vgl. Gutwillig, Robert: „A Talk with John Braine.“ *New York Times Book Review*. 7, Oktober 1962, S. 5, S. 20, hier: S. 20: „'Room at the Top' has been translated into almost every conceivable language.“

<sup>160</sup> Braine, John: „The Penalty of Being at the Top.“ *Time & Tide*. 3.-9. Januar 1963, S. 21, S. 23, hier S. 21.

<sup>161</sup> Rosenberg, Ingrid von: *Der Weg nach oben: Englische Arbeiterromane 1945-1978*. Frankfurt am Main, Bern: Lang, 1980, S. 375.

*Angry Young Men* immer wieder Provinzialismus vorgeworfen (vgl. Antor, 161). Dass die zentralen gesellschaftlichen Fragen ihren Ursprung in der meist nordenglischen Provinz haben und die Handlungen ebenfalls jenseits der etablierten Szenerien im Großraum Londons spielen, belegt allerdings lediglich Juri Lotmans These von der kreativen Peripherie, die als Ausgangspunkt für kulturelle Umwälzungen dient – und für den unaufhaltsamen Aufstieg der neuen Generation. *Room at the Top* steht dabei beispielhaft für das Wiedererstarken der weniger privilegierten Regionen.

*Room at the Top* beschreibt eine ähnliche, wenn auch doch leicht veränderte Ausgangslage wie *Look Back in Anger*. Joe Lampton ist auch einer jener „halb proletarischen, halb bürgerlichen Zwitterhelden“ (Rosenberg, 158) des *New Estate*. Proletarisch ist er dieses Mal ganz eindeutig aufgrund seiner Herkunftskultur aus der *working class* in der fiktiven Arbeiterstadt Dufton, bürgerlich ist er aufgrund seiner Wunschstrukturen, deren Verwirklichung er im ebenfalls fiktiven Warley verfolgt und die er – zumindest als erzähltes Ich Joe Lampton – weitaus weniger kritisch sieht als Jimmy Porter. Entsprechend argumentiert Joseph Rippier, „to describe *Room at the Top* as an ‚angry novel‘ would be wrong. It is true that Joe Lampton is a poor young man who has not had the advantages of a good home and useful connections but that does not make him despise these things.“<sup>162</sup> Tatsächlich begehrt Joe Lampton die materialen Reize der neuen Nachkriegsgesellschaft mit weit weniger Unbehagen, wohl auch deshalb, weil er den damit verbundenen sozialen Aufstieg bereits begonnen hat. Wie die Protagonisten anderer Aufsteigerromane auch, hat er seine materiellen Grundbedürfnisse schon weitaus besser abdecken können als die Generation seiner Eltern vor dem Krieg. Beruflich hat er das Arbeitermilieu bereits verlassen und arbeitet als Buchhalter im öffentlichen Dienst, durchaus mit der Perspektive eines weiteren Aufstiegs versehen. Doch das Gelingen des Aufstiegs und das Wahrnehmen der neuen sozialen Mobilität veranlassen ihn dazu selbstbewusst höhere Ansprüche geltend zu machen (vgl. Rosenberg, 239). Gerade die neu skizzierte Welt des Verlangens und die Möglichkeit zur weiteren Verbesserung der ökonomischen Verhältnisse generieren die Probleme, mit denen der Protagonist nun zu kämpfen hat (vgl. Rosenberg, 158). Dabei ist nicht nur die Wahl des konkreten Ziels der eigenen Ambitionen eine

---

<sup>162</sup> Rippier, Joseph S.: *Some postwar English novelists. Angus Wilson, William Golding, Iris Murdoch, Lawrence Durrell, Kingsley Amis, John Wain, John Braine, Alan Sillitoe*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1965, S. 179.

Herausforderung, sondern auch die Anpassung an die neuen Gesellschaftsschichten, in denen sich der Emporkömmling nun bewegen muss.

Ingrid von Rosenberg erkennt, dass diese Problemstellung der Selbstverwirklichung und Sinnsuche des Individuums weitaus mehr dem bürgerlichen Roman ähnelt als dem klassischen politischen Arbeiterroman (vgl. Rosenberg, 157) – und damit auch auf der formalen Ebene den Aufstieg einer neuen Generation aus der Arbeiterklasse bestätigt. Den Unterschied zum bürgerlichen Roman sieht Rosenberg darin, dass die Selbstverwirklichung des Helden „mehr ... als die Suche nach dem konkreten, auch materiellen privaten Glück verstanden [wird], was auch immer im Einzelfall das bedeuten mag, als die philosophische Suche nach einem ‚Sinn‘“ (Rosenberg, 157). Gerade in dieser Mischung aus („bürgerlicher“) Selbstverwirklichung und („proletarischer“) materialistischer Erdung liegt wohl eines der Erfolgsgeheimnisse der Aufsteigerromane, weshalb Braine und andere immer wieder in den Verdacht der Trivialität gerieten.

Ingrid Kreuzer allerdings stellt fest, dass die hohen Verkaufszahlen von *Room at the Top* und vieler Nachfolger nicht alleine mit den oftmals märchenhaften Happy Ends zu erklären sind, sondern dass die Antihelden der Aufsteigerromane und ihre dargestellten Lebenswege den Interessen und Bedürfnissen der zeitgenössischen Literatur-Rezipienten entsprachen (vgl. Kreuzer, 19ff.). *Room at the Top*, erfolgreichstes Vorbild aller folgenden Aufsteigerromane, wartet ohnehin nicht mit einem Happy End für seinen Protagonisten Joe Lampton auf – im Gegenteil. Das vordergründige Erreichen seiner Ziele stellt für Joe gerade keinen gelungenen Lebensentwurf dar, die Offenheit des Endes entzieht dem Leser das befriedigende *closure* eines Happy Ends und lässt ihn in einer *suspense* zurück, die ihn zur kritischen Reflexion des Aufstiegs von Joe Lampton anregt. Der Vorwurf des Trivialen mag aber auch daher rühren, dass den neuen mit der Arbeiterklasse assoziierten Texten – *Room at the Top* bildet hier keine Ausnahme – der Sinn der politischen Aktivität abging, der der klassischen Arbeiterklasseliteratur stets zu Eigen war. Der ideologische Kampf zwischen Kapitalismus und Kommunismus spielt hier keine zentrale Rolle mehr (vgl. Allsop, 20 und Kreuzer, 12), allenfalls das Bildungssystem und der *welfare state* werden zur Zielscheibe wenig programmatischer und lösungsorientierter politischer Attacken (Weimann, 125ff.).

In der Tat wechselt der Fokus – wie wir schon für *Look Back in Anger* festgestellt haben – auch bei *Room at the Top* von der Makroebene (inter-)nationaler

politischer Bedeutsamkeit hin zu „the personal and the local“ (Hoggart, 103), was Hoggart als Schutzreaktion auf die zunehmend komplexe und unverständliche Welt der Nachkriegszeit deutet (vgl. auch Rosenberg, 80). James Gindin erkennt mit dieser Refokussierung auf das Private auch eine Betonung des Leiblich-Materiellen und erklärt dies ebenfalls mit einer Welt, in der selbst das Überleben des Menschen im Speziellen und der Menschheit im Allgemeinen in Zweifel zu ziehen ist.<sup>163</sup> Rosenberg führt die vermeintlich unpolitische Haltung der Romane und Protagonisten zusammenfassend auf das Wechselspiel zweier Zeitphänomene zurück: „einem innenpolitischen einerseits, dem gewachsenen Wohlstand ihrer Klasse nämlich, den sie als *fait accompli* hinnehmen und auf den sie ambivalent reagieren, andererseits einem weltpolitischen, dem Kalten Krieg mit der ihm inhärenten Gefahr des atomaren Konflikts“ (Rosenberg, 152). Nicht nur die damals neue und ungleich präsentere Gefahr der Auslöschung der gesamten Menschheit fordert eine Neudefinition der Werte und Lebensinhalte, auch die ökonomischen Grundlagen der Arbeiterklasse an sich haben sich grundlegend geändert: Eine solidarische politische Bewegung aus der Arbeiterklasse heraus ist für die Protagonisten der Aufstiegsromane nicht mehr denkbar, da sie in den meisten Fällen ja bereits willentlich die klassischen Berufsfelder der Arbeiterklasse verlassen haben (vgl. Rosenberg, 159). Die Romane thematisieren damit nicht nur die zeitgenössische Wandlung der britischen Industrie<sup>164</sup>, sie reflektieren auch eine damit einhergehende und beobachtbare Entfremdung der aufsteigenden Individuen von ihren Arbeitsplätzen: Kein Arbeitsplatz – ob in der Fabrik, der Dienstleistungsbranche oder beim Staat – ist mehr definierend für die berufliche Karriere oder die Selbstwahrnehmung des Einzelnen, immer sind nunmehr auch Alternativen denkbar (vgl. Rosenberg, 159).

Da die Protagonisten der Aufsteigerromane keine Arbeiter im klassischen Sinne mehr sind (vgl. Rosenberg, 161), ist eine gemeinsame politische Bewegung, wie sie die Elterngeneration noch ausgezeichnet haben mag, gar nicht mehr zu erwarten. Vielmehr muss das Individuum Joe Lampton mit den Herausforderungen einer zwischen neuer sozialer Durchlässigkeit und traditioneller Rollen- und Klassenerwartung oszillierenden Gesellschaft zurechtkommen – dies ist das neue und daher nun zu behandelnde Spannungsfeld seiner Zeit. Die ökonomischen Rahmenbedingungen mit der nahezu

---

<sup>163</sup> Gindin, James: *Postwar British Fiction. New Accents and Attitudes*. Berkeley: University of California Press, 1962, S. 13. Vgl. auch Kreuzer, S. 13.

<sup>164</sup> Zur Wandlung der britischen Industrie in den frühen 1950er Jahren und die Auswirkungen auf die klassischen Arbeiterberufe vgl. Hobsbawm, Eric J.: *Industry and Empire. An Economic History of Britain since 1750*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1969, S. 251ff. und S. 285ff.

realisierten Vollbeschäftigung und der Möglichkeit zum leicht zu vollziehenden Stellenwechsel (vgl. Rosenberg, 163) machen eine Identifikation mit der Arbeit nicht länger möglich – sie wird zum Mittel zum Zweck für den sozialen Aufstieg und für die Erfüllung individueller materialistischer und hedonistischer Bedürfnisse. Entsprechend müssen auch die Rahmenbedingungen der Arbeit und die damit verbundene politische Aktivität in den Hintergrund, die Herausforderungen an das im Aufstieg begriffene Individuum im Gegenzug in den Vordergrund rücken. Nach Ingrid Kreuzer ist der von ihr skizzierte Held der Aufsteigerromane demnach immer durch eine Entfremdungssituation gekennzeichnet:

Er befindet sich immer im Stadium der Entfremdung von seiner Umwelt, die für ihn die Gesamtgesellschaft repräsentiert. Gemeinsames Thema der Romane ... ist der Versuch des Helden, diese Entfremdungssituation durch eine Neukonstituierung des Ich und die Suche nach einem Existenzort, der sie zulässt, zu durchbrechen. (Kreuzer, 15f.)

Dass *Room at the Top* bei der Behandlung dieser zentralen Themen und Herausforderungen der Zeit alles andere als ein Trivialroman ist, soll die folgende detaillierte Untersuchung belegen.

## **5.2. Aufstieg nach Plan: Zur programmatischen Struktur von *Room at the Top***

Alles andere als trivial ist zunächst einmal die planvolle Struktur des Romans auf den verschiedenen Ebenen der Erzähltheorie:<sup>165</sup> Die Erzählinstanz und ihre zeitliche Erzähldistanz, die räumliche und zeitliche Situierung der Handlung, die Plotstruktur mit zwei zentralen Wendepunkten und die gegenläufige Darstellung der gesellschaftlichen und persönlichen Dimension belegen einerseits den planvollen Ausführungsprozess von John Braines Erfolgsroman und unterstützen andererseits allesamt das Aufstiegssujet des Protagonisten.

Das vielleicht augenscheinlichste Strukturmerkmal von *Room at the Top* ist die Wahl der autodiegetischen Ich-Erzählinstanz, die nicht nur zur Darstellung der Innenwelt des Protagonisten eignet, sondern auch innertextuell motiviert und von zentraler Bedeutung für die Interpretation des Romans ist: Der 10 Jahre ältere Joe Lampton beschreibt Mitte der 1950er Jahre die Erlebnisse des 25-jährigen Joe Lampton

---

<sup>165</sup> Die in dieser Arbeit gewählte Terminologie zur Erzähltheorie orientiert sich an Bode, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen: A. Franke, 2005.

kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, der zum Zeitpunkt der erzählten Handlung gerade einmal ein knappes halbes Jahr zurückliegt (vgl. Antor, 187). Durch die damit erfolgte Etablierung einer 10-jährigen Erzähldistanz wird es möglich, die Dimensionen der gesellschaftlichen und persönlichen Entwicklung Joe Lamptons in ihrer Gegenläufigkeit darzustellen, wie Heinz Antor sie skizziert: „Während der erste [Handlungsstrang] den gesellschaftlichen Aufstieg Joes zeigt, schildert der zweite Strang dessen persönliche Entwicklung, die in seiner individuellen moralischen Niederlage endet, dem Preis, den Joe für seinen sozialen und materiellen Erfolg bezahlt“ (Antor, 165).<sup>166</sup> Durch die zeitliche Distanz von zehn Jahren wird es also möglich, die optimistischen Aufstiegsvisionen einer potentiell klassenlosen Gesellschaft der unmittelbaren Nachkriegszeit mit der kritischen Bewertung der entsprechenden Auswirkungen aus der Mitte der 1950er Jahre zu kontrastieren. Zudem verleiht die durch das erzählende Ich immer wieder angedeutete gegenläufige Entwicklung in beiden Bereichen dem Roman seine hohe Grundspannung und hält das Leserinteresse bis zum Ende der Handlung aufrecht (vgl. Antor, 165).

Die Wahl der Erzählinstanz bedingt allerdings eine klare Konzentration auf den Protagonisten, sein Innenleben und sein Verhältnis zur Umwelt.<sup>167</sup> Die weiteren Figuren existieren folglich nur in der rückblickend wahrgenommenen Relation zu Joe Lampton, ihre Funktion reduziert sich dadurch auf ihre Bedeutung für Joe Lampton in seinen Rollen als erzählendes und erlebendes Ich. Allerdings erkennt Kenneth Allsop, dass *Room at the Top*, „[a]lthough it is told in the first person, it is not subjective and self-absorbed“, wie eventuell zu erwarten wäre. Im Vergleich zu vielen Texten der Zeit sind die Nebenfiguren in *Room at the Top* in der Tat weit mehr als nur „Füllmaterial, dekorativer Ballast, gelegentlich mechanischer Auslöser für die Reaktionen des Helden“ (Kreuzer, 19). Als Kontrastfiguren beleuchten sie Joes Persönlichkeit, seine Ambitionen und Bedürfnisse auf weitaus aussagekräftigere Weise, als dies die direkte Selbstwahrnehmung eines Ich-Erzählers vermag. Ich gehe soweit zu behaupten, dass jede zwischenmenschliche Begegnung Joes im Roman einem spezifischen Zweck zur

<sup>166</sup> Vgl. auch Alayrac, Claude: „Inside John Braine’s outsider“. *Caliban*. 8, 1971, S. 11-38, S. 26.

<sup>167</sup> Diese Beschränkung der Erzählsituation ist im Rahmen der Fokussierung des Romans auf die individuelle Entwicklung des Protagonisten allerdings durchaus intendiert, wie Kurt Schlüter erkennt: „Letzen Endes geht es in diesem Roman nicht um die Fragen der gesellschaftlichen Ordnung, nicht um die Frage nach der Stellung des Menschen in der von ihm vorgefundenen Gesellschaft, nicht um das Verhältnis der verschiedenen Schichten der Gesellschaft zueinander, sondern um das Problem, wie ein Mensch in einer weitgehend von Klassenschranken und Prestigeverhalten bestimmten Gesellschaft seine Persönlichkeit entfalten kann.“ Schlüter, Kurt: *Die Kunst des Erzählens in John Braines Roman Room at the Top*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1965, S. 20.



Beleuchtung von Joe Lamptons charakterlicher Entwicklung dient und werde folglich einige dieser Begegnungen genauer ausarbeiten.

Eine der wichtigsten Begegnungen z.B. ist eine zunächst beiläufig erscheinende, die allerdings in der Struktur des Romans einen der beiden entscheidenden Wendepunkte darstellt: Es ist jener visionäre Moment der Erleuchtung, den Joe erlebt, als er kurz nach seiner Ankunft in Warley aus „Sylvia’s Café“ heraus ein junges Paar beim Einsteigen in einen Aston Martin beobachtet. Der Text bereitet diesen zentralen Wendepunkt in der Tat als eine Art Epiphanie des Protagonisten vor, empfindet Joe doch in dem Moment, da er das Café betritt, einen leichten Anflug von „pins-and-needles“, gefolgt von der Empfindung „as if some barrier had been removed: everything seemed intensely real“ (Braine, 27). Unter dem Eindruck, als würde er die Umgebung durch eine Kamera wahrnehmen („with none of the more obvious camera tricks“ Brain, 26)), aber gleichzeitig „as if I were using all my senses for the first time“ (Braine, 28) beobachtet Joe wie L. B. Jefferies in Alfred Hitchcocks *Rear Window* (1954)<sup>168</sup> aus dem Café heraus die folgende wenig verdächtige Szene:

Parked by a solicitor’s office opposite the café was a green Aston-Martin tourer, low-slung, with cycle-type mudguards.... it wasn’t the sort of vehicle for business or for family outings, but quite simply a rich man’s toy.

As I was admiring it a young man and a girl came out of the solicitor’s office. The young man was turning the ignition key when the girl said something to him and after a moment’s argument he put up the windscreen. The girl smoothed his hair for him; I found the gesture disturbing in an odd way – it was again as if a barrier had been removed, but this time by an act of reason.

The ownership of the Aston-Martin automatically placed the young man in a social class far above mine; but that ownership was simply a question of money. The girl, with her even suntan and her fair hair cut short in a style too simple to be anything but expensive, was as far beyond my reach as the car. But her ownership, too, was simply a question of money, of the price of the diamond ring on her left hand. This seemed all too obvious; but it was the kind of truth which until that moment I’d only grasped theoretically. (Braine, 28)

Die Bedeutung des Aston Martin werde ich an anderer Stelle noch untersuchen. Unter der Betrachtung der strukturellen Aspekte von *Room at the Top* ist an dieser frühen zentralen Textstelle vor allem die Feststellung „a barrier had been removed ... by an act of reason“ von Bedeutung. Denn Joe erkennt, dass er seine eigene emotional-kindliche

---

<sup>168</sup> Wie in *Rear Window* begibt sich Joe hier in die typische Rolle des männlichen Voyeurs, wie sie Reckwitz für die post-bürgerliche visuelle Kultur erkennt. Im Falle Joes wird die ursprünglich externalisierte Beobachterrolle des attraktiven weiblichen Objekts allerdings zu einer internalisierenden Beobachtung: Durch die Observierung seiner Umgebung erkennt er seine eigenen internalisierten Wunschstrukturen. (vgl. Reckwitz, S. 371)

Bewunderung der „rich man's toy[s]“ Auto und Frau aufgeben muss, wenn er die erkannte Klassengrenze überwinden möchte. Er erkennt, dass die Lösung in der Tat „obvious“ und „simple“ ist, wie er wiederholt feststellt. Das „ownership“ der besitzenden Klasse – und hier mag bei der Wahl der Terminologie in der Tat noch die marxistische Ideologie von Bedeutung sein – ist in der optimistischen Nachkriegszeit nicht mehr eine Frage der Geburt, sondern „simply a question of money“. Und der Besitz von Geld, das begreift Joe an dieser Stelle mehr als nur „theoretically“ ist nicht mehr an die Herkunft gebunden.

Dennoch bleibt seine Evaluierung der beobachteten Szene und seiner eigenen Lebenssituation ein „act of reason“: Alle begehrenswerten Faktoren, ob materiell oder menschlich, können besessen und in ihrem Wert bemessen werden (vgl. Antor, 172). Die Voraussetzung dafür ist lediglich das nötige Kleingeld. Der Weg dahin erscheint Joe vor dem Hintergrund seiner simplen Epiphanie als machbar, als eine Frage des Willens. Negative Gefühle wie Klassenhass, Neid und Selbstzweifel stellen für dieses Ziel nur Hindernisse dar, wie Joe erkennt:

For a moment, I hated him. I saw myself, compared with him, as the Town Hall clerk, the subordinate pen-pusher, half-way to being a zombie, and I tasted the sourness of envy. Then I rejected it. Not on moral grounds; but because I felt then, and I still do, that envy's a small and squalid vice, the convict sulking because a fellow-prisoner's been given a bigger helping of skilly. This didn't abate the fierceness of my longing. I wanted an Aston-Martin, I wanted a three-guinea linen shirt, I wanted a girl with a Riviera suntan – these were my rights, I felt, a signed and sealed legacy....

I made my choice then and there: I was going to enjoy all the luxuries which that young man enjoyed. I was going to collect that legacy. It was clear and compelling as the sense of vocation which doctors and missionaries are supposed to experience, though in my instance, of course, the call ordered me to do good to myself, not others. (Braine, 29)

Der Entschluss Joes, den Aufstieg über seine bisherige Position hinaus fortzusetzen, ist also ein bewusster, der den emotionalen Antrieb des Verlangens auf ein ganz spezifisches Ziel fokussiert, das Joe unmittelbar vor sich visualisiert sieht: Diese bewusste Nutzung des emotionalen Verlangens zur Umsetzung eines bildlich verdeutlichten Ziels entspricht so sehr der gängigen Theorie moderner Erfolgsratgeber, dass ich mir die Frage stelle, ob John Braine nicht Napoleon Hills 1937 veröffentlichtes Werk *Think and Grow Rich* zur Verwirklichung seines eigenen Erfolgsweges und zur Ausgestaltung der Wunschstrukturen seines zentralen Erfolgscharakters zugrunde gelegt

hat.<sup>169</sup> Doch das ist Spekulation. Offensichtlich ist jedoch, dass Joe Lampton hier einen Standpunkt vertritt, der von seinen *Angry Young Men* Kollegen mit Sicherheit kritisch betrachtet würde. So ist Joes Standpunkt vergleichbar zu jenem von Bertrand Welch, Gegenspieler von Lucky Jim Dixon, der seine Besitzansprüche in Hinblick auf die von beiden Männern begehrte Christine Callagher wie folgt formuliert:

When I see something I want, I go for it. I don't allow people of your sort to stand in my way ... I'm having Christine because it's my right. Do you understand that? If I'm after something, I don't care what I do to make sure that I get it. That's the only law I abide by; it's the only way to get things in this world.<sup>170</sup>

Durch diese Passage wird in Amis' *Lucky Jim* der Gedanke, durch unermüdlichen Ehrgeiz zu Besitz von materiellen Gütern (und Menschen) zu kommen, klar als typisches Verhalten der *upper classes* definiert, nach deren Spielregeln sich nun auch Joe Lampton verhalten wird. Offensichtlich ist nämlich auch, dass das hier skizzierte Erlebnis für Joe einen Wendepunkt darstellt, an dem er für sich ein Ziel definiert, dem er alle seine Handlungen unterordnen wird. Joe ist sich bewusst, dass dies bedeutet, dass sein Handeln von nun an seinen egoistischen Bedürfnissen dienen muss, „the call ordered me to do good to myself, not others“, und dass ein solches Handeln seine Opfer fordern wird. Entsprechend rundet er seine Erinnerungen an den ersten Wendepunkt seines Aufstiegs ab: „I was moving into the attack, and no one had better try to stop me. General Joe Lampton, you might say, had opened hostilities“ (Braine, 30).

Die hier genannten „hostilities“ erinnern an Jimmy Porters „guerrilla warfare“ (Osborne, 44), unterscheiden sich von diesen aber durch das klare Ziel: Während Jimmy Porter in ziellosem Protest Nadelstiche gegen das Establishment setzt, dient Joes Vorstoß einem Eroberungsfeldzug ins faszinierende Feindesland, um seinen eigenen Aufstieg abzusichern, wie er später selbst erkennt, als er sich mit seinem zukünftigen Schwiegervater Mr. Brown im Leddersford Conservative Club trifft (vgl. auch Antor, 176): „Here was the center of the country I'd so long tried to conquer; here magic worked, here the smelly swineherd became the prince who wore a clean shirt every day“ (Braine, 203). Und in der Tat wird Joe kurze Zeit später seinen eigenen *from rags to riches* Feldzug, sein Aufstiegsmärchen vom Schweinehirten zum Prinzen verwirklicht haben. Doch mit dem erfolgreichen Aufstieg erreicht Joe mit dem Tod von Alice einen

---

<sup>169</sup> Vgl. Hills Ausführungen zum Verlangen und zum Unterbewusstsein in: Hill, Napoleon: *Denke nach und werde reich. Die 13 Gesetze des Erfolgs*. 6. Auflage. München: Ariston, 2014.

<sup>170</sup> Amis, Kingsley: *Lucky Jim*. New York: Penguin, 2002, S. 207f.

zweiten Wendepunkt in seiner persönlichen Entwicklung, der eine abermalige Persönlichkeitsveränderung auslöst und den ich später noch einmal im Detail analysieren werde.

Vorläufig bleibt festzuhalten, dass die beiden zentralen Wendepunkte der Geschichte jeweils kurz nach Beginn und wiederum kurz vor Ende der Erzählung wichtige Scheitelpunkte in Joes Aufstiegskurve einnehmen, die Erzählung damit strukturell ordnen und jeweils neue situationsspezifische Herausforderungen für Joe Lampton definieren. Joe wird durch diese Scheitelpunkte und die damit verbundenen Herausforderungen zu einem mehrdimensionalen Charakter, der tatsächlich eine Persönlichkeitsentwicklung durchlebt – eine Eigenschaft, die für Jimmy Porter und Jim Dixon fraglich bleibt.

Vor dem Hintergrund von Joes Aufstiegsstreben über die Klassen hinweg erscheint es umso fraglicher, wenn Kurt Schlüter und Bruno Schleussner konstatieren, dass die Gesellschaft in *Room at the Top*, „keine wichtige Rolle“<sup>171</sup> spiele. Ganz im Gegenteil erlaubt *Room at the Top* als einer der wenigen Aufsteigerromane aufgrund seiner recht detaillierten Vergleiche der jeweiligen Lebenssituationen eine Gegenüberstellung der unteren und oberen Schichten, wie auch Ingrid Rosenberg erkennt (vgl. Rosenberg, 238f.). Tatsächlich gelingt es Braine, durch die Wahrnehmung des erlebenden Ich Joe Lampton einen Vergleich der Lebensumstände der *working class* und der *middle class* darzustellen. Das entscheidende strukturelle Merkmal für diesen Zweck ist der Vergleich der fiktionalen Räume Dufton – Joes Herkunftskultur – und Warley – Joes neuer Lebensraum:

Die Schilderung der Städte Warley und Dufton steckt nicht nur den geographischen Raum der Romanhandlung ab, sondern liefert gleichsam ein objektives Korrelat für die sozialen Bereiche, die Joe im Verlauf des Buches durchlaufen wird. Diese konkret-gegenständliche Entsprechung durchzieht den Roman von der ersten bis zur letzten Seite. (Antor, 172)

Heinz Antor hat diesen Symbolbereich bereits detailliert untersucht (vgl. Antor, 167f.), weshalb ich in der Folge nur die wichtigsten Aspekte der beiden Räume behandle und diese um neue, eigene Interpretationen erweitere.

---

<sup>171</sup> Schleussner, Bruno: *Der neopikareske Roman. Pikareske Elemente in der Struktur moderner englischer Romane. 1950-1960. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, 61. Bonn: Bouvier, 1969. Zitiert nach Antor, S. 166. Vgl. auch Schlüter, S. 20.

Auch Ingrid Kreuzer erkennt die gegenläufige Darstellung der hässlichen, von Krieg und Armut geprägten Industriestadt Dufton und des durch bürgerlichen Wohlstand geprägten Warley (vgl. Kreuzer, 39). Der Umzug von Dufton nach Warley bedeutet für Joe also mehr als nur einen Ortswechsel. Kreuzer bezeichnet ihn als „Flucht vor der geistlosen Häßlichkeit der Pauvreté“ (Kreuzer, 39). Heinz Antor erkennt hingegen die materialistischen Aufstiegsbestrebungen Joes und sieht „den gesamten sozialen Höhenunterschied, den der Protagonist überwinden muß“ (Antor, 167) durch die beiden Räume repräsentiert. Aus kulturtheoretischer Perspektive bedeutet der Ortswechsel für Joe den Übergang von einem kulturellen Raum in einen anderen, folglich sind für den Protagonisten Alteritätserfahrungen und ein *clash of cultures* zu erwarten. Erstaunlich ist allerdings, dass Joe als vormaliger Angehöriger der *working class* keine Ablehnung gegen die durch Warley repräsentierte Kultur des Establishments empfindet, sondern seine Ablehnung deutlich erkennbar gegen seine Herkunftskultur in Dufton richtet. „Vergleicht man Joe Lampton mit Osbornes Jimmy Porter, so handelt es sich hier um ‚Zorn‘ unter umgekehrten Vorzeichen“ (Antor, 168), versucht Heinz Antor die Reaktion Joes in einen Kontext mit der Gruppenstereotypie der *Angry Young Men* zu stellen. Statt einer pauschalen Negativierung der neu erfahrenen Kultur reagiert Joe Lampton in *Room at the Top* vielmehr mit einer Idealisierung der kulturellen Umgebung Warleys, da sie für ihn die Erfüllung seiner Wunschstrukturen suggeriert.

Dies wird gleich zu Beginn durch Joes neue Wohnung auf dem topographisch bedeutsamen „T’Top“ (Braine, 9) Warleys zum Ausdruck gebracht:

... my lodgings might easily have been one of those scruffy little houses by the station – from one Dufton to another. Instead, I was going to the Top, into a world that even from my first brief glimpses filled me with excitement: big houses with drives and orchards and manicured hedges, a preparatory school to which the boys would soon return from adventures in Brittany and Brazil and India or at the very least an old castle in Cornwall, expensive cars – Bentleys, Lagondas, Daimlers, Jaguars – parked everywhere in a kind of ostentatious litter as if the district had dropped them at random as evidences of its wealth; and above all, the wind coming from the moors and the woods on the far horizon. (Braine, 9f.)

Es wird deutlich, dass Joe einen neuen kulturellen Raum betritt – und dies auch deutlich empfindet. Das exaltierende Gefühl, nach oben in Richtung „T’Top“ zu seiner neuen Wohnung zu fahren weckt in ihm schon an dieser frühen Stelle das positive Gefühl von „excitement“ nun zu einer neuen sozialen und kulturellen Sphäre zu gehören. Dass dieser gefühlte Aufstieg zu seiner neuen Wohnung ohne sein aktives Zutun geschieht

mag in ihm das Gefühl auslösen, dass der Aufstieg tatsächlich „simple“ sein könnte. Allzu greifbar erscheinen die materiellen Errungenschaften der *upper classes* – Automobile, Häuser, Reisen – für den Neuankömmling: Dennoch assoziiert er seine Wahrnehmung mit fremden, aber positiv besetzten, bis ins Exotische reichenden Kulturen: „Brittany, Brazil and India“. Überraschend erscheint nur der scheinbare Höhepunkt seiner Wahrnehmung der neuen Sphäre: „above all, the wind coming from the moors and the woods on the far horizon.“ Offenbar schätzt Joe die Nähe zur Natur seiner neuen Wohnstätte, im Gegensatz zu den üblen Gerüchen, die seine alte Heimatstadt auszeichnen. Der Wind und der weitere Horizont versinnbildlichen zudem die Möglichkeiten des Wandels sowie weitere Errungenschaften am Horizont, die sich für Joe in der gegenwärtigen, von neuen Möglichkeiten geprägten Situation noch gar nicht abzeichnen. *The sky is the limit*. Oder erkennt der genaue Leser an dieser Stelle bereits ein subtiles *foreshadowing* von negativen Ereignissen, die durch eine natürliche, aber durchaus auch todbringende Umgebung wie unwägbare Moore und dunkle Wälder suggeriert werden?

Grundsätzlich sind es zwei Parameter, die an dieser Stelle die Unterscheidung zwischen deprimierender Herkunftskultur und inspirierender Aufstiegskultur ausmachen: Die wirtschaftlichen Verhältnisse, und die Lebensqualität, die mit den beiden Orten verknüpft ist. Die Industriestadt Dufton verkörpert für Joe das Leben der Arbeiterschicht mit all den traditionellen und stereotypen wirtschaftlichen Nöten und Ängsten, die damit verbunden sind (vgl. Antor, 170). So etwa die Angst um den Arbeitsplatz oder die Angst vor bitterer Armut, da die Bevölkerung in Dufton in nahezu vollständiger Abhängigkeit von der dort ansässigen Industrie lebt. Die Auswirkungen der Wirtschaftskrisen der 1920er und 30er Jahre ist in Joes Herkunftskultur noch spürbar. Warley hingegen

had never suffered very deeply from the Slump; its eggs were in too many baskets. Three quarters of the working population of Dufton was unemployed in 1930; I remember the streets full of men with faces pasty from bread and margarine and sleeping till noon and their children who wore plimsolls in the depth of winter. And that river thick an yellow as pus – the final insult, worse even than Stag Woods, the last bit of unspoiled countryside in Dufton, which the Council cut down and surrounded with barbed wire fences, putting the dank orderliness of a pine plantation in its place. The slump didn't only make Dufton miserable and broken-spirited whilst it lasted, though; even when full employment came there was still an atmosphere of poverty and insecurity, a horde of nasty sniveling fears left in town like bastards in the wake of an invading army. (Braine, 34)

Diese Gegenüberstellung der beiden Lebensräume sei hier in voller Länge zitiert, da sie belegt, dass der Aspekt der wirtschaftlichen Verhältnisse in Joes Bewusstsein untrennbar mit den allgemeinen Lebensumständen und der damit verbundenen Lebensqualität verknüpft ist. Diese äußert sich darin, dass Warley Raum für natürliche und kulturelle Ästhetik gleichermaßen bietet, Dufton hingegen nur Funktionalität (vgl. Antor, 169f.). Joes alte Heimatstadt spürt offenbar – zumindest in Joes Wahrnehmung – nicht nur immer noch den Einfluss der längst vergangenen Wirtschaftskrise, Joe empfindet Dufton immer noch als eine Stadt im Kriegszustand.

An dieser Stelle wird ein weiteres Motivfeld deutlich, das sich ebenfalls strukturierend durch den Roman zieht: Der Dualismus von Leben und Tod. Dufton ist in Joes Vorstellung fest mit dem Tod verknüpft. Nicht nur aufgrund des Flusses „Langdon“, dessen hervorstechendste Eigenschaft neben der täglich wechselnden Farbe die Tatsache ist, dass in ihm immer wieder Menschen ertrinken: „The Langdon at Dufton could and frequently did drown people; and that was the only characteristic of a river which it possessed“ (Braine, 26). Insbesondere aber der Tod seiner Eltern, die Joe bei einem deutschen Bombenangriff verlor, besetzt Dufton in Joes Bewusstsein als eine Stadt des Todes und des Krieges (vgl. Antor, 172), die sich beliebig um weitere negative adjektivische Alliterationen erweitern lässt: „‘Dead Dufton‘, I muttered to myself. ‘Dirty Dufton, Dreary Dufton, Despicable Dufton –‘“ (Braine, 97). Die Einwohner dieser trostlosen Stadt werden von Joe und seinem Freund Charles entsprechend auch als „zombies“ (Braine, 7), als lebende Untote bezeichnet.

Warley hingegen, dessen Bevölkerung „didn’t see much of the war“ (Braine, 76) symbolisiert für Joe nicht nur ein neues Leben, sondern ein positives Lebensgefühl im Allgemeinen, wie er im direkten Vergleich der beiden Städte während seines Weihnachtsurlaubs in Dufton erkennt:

... here on the left stood the huge bulk of Trover’s Mills where Father had worked for twenty years; here was the Wellington, his local, and here was the greengrocer’s where he bought muscatel raisins for our Sunday walks – wherever I looked there was a memory, an italicizing of death.

Why hadn’t I noticed it before? Because Warley had shown me a new way of living; for the first time I’d lived in a place without memories. And for the first time *lived* in a place; in the three months I’d been there I was already more a part of the town, more involved in its life, than ever I had been in my birthplace. (Braine, 96)

Diese Passage verdeutlicht, dass die Verknüpfung von Joes Geburtsstadt mit dem Tod zu großen Teilen auf den Erinnerungen Joes an seine Eltern basiert. Selbst positive

Erinnerungen wie die „sunday walks“ mit der Familie werden dadurch unweigerlich zu Mahnmalen des Todes. Es wird ebenfalls deutlich, dass Warley nicht nur aufgrund der sich hier bietenden materiellen Chancen als Stadt des Lebens wahrgenommen wird, sondern weil es für Joe eine Stadt ohne Erinnerungen ist. Warley ist daher nicht nur seine Chance für den sozialen Aufstieg, sondern seine Chance auf ein auch als solches empfundenes Leben.

Isabell Ludewig hat bereits überzeugend dargestellt, dass die Dichotomie von Leben und Tod Joes Wahrnehmung in allen Lebenslagen bestimmt. Die prägenden Todeserfahrungen, die Joe als Kriegsteilnehmer erlebt hat und die im Tod seiner Eltern ihren Höhepunkt finden, blendet der junge Joe Lampton komplett aus und versucht, Todeserinnerungen und -assoziationen um jeden Preis zu vermeiden.<sup>172</sup> So erkennt auch John Dodds, dass „Joe is obsessed with survival, with not dying, with not being dead like everyone else around him....“<sup>173</sup> Da sich die beiden Seiten der Dichotomie Leben und Tod grundsätzlich ausschließen, wirkt diese Obsession Joes sich nachhaltig auf seine Wahrnehmung der Umwelt und sein Wahlverhalten aus, da diese

Differenzstrukturen verhindern, dass er zwischen den von ihm als Gegensätze wahrgenommenen Bereichen eine Brücke schlagen und Wahlalternativen, Verhaltens- oder Handlungsweisen verbinden kann. Joes Wahrnehmungs- und Beurteilungsstruktur kennt nur Entweder-Oder und erlaubt keine dritten Wege. (Ludewig, 101)

Die mit diesem Kriterienkatalog – Vermeidung des Todes, keine dritten Wege – getroffenen Lebensentscheidungen erlauben zwar Joes Aufstieg an die soziale Spitze, dieser muss aber mit dem teuren Preis einer nicht gelingenden Subjekthaftigkeit bezahlt werden.

### **5.3. Joe Lampton an der Schwelle zu einem neuen Subjektmodell**

Als Joe Lampton kurz nach Kriegsende in Warley ankommt, ist er bereits ebenso weit wie zehn Jahre später sein Bruder im Geiste Jimmy Porter: Er steht an der Schwelle zu einem neuen Subjektmodell. Als Angestellter der Stadtverwaltungen von Dufton und

---

<sup>172</sup> Ludewig, Isabell: *Lebenskunst in der Literatur: Zeitgenössische fiktionale Autobiographien und Dimensionen moderner Ethiken des guten Lebens*. Tübingen: Narr, 2011, S. 101f.

<sup>173</sup> Dodds, John M.: „From Alice to Zombies: Analogy and Opposition in John Braine’s *Room at the Top*.“ In: Brady, Mark u. a. (Hg.): *Four fits of Anger. Essays on the Angry Young Men*. Udine: Campanotto, 1986, S. 6.



Warley entspricht Joes gewähltes Subjektmodell zu Beginn des Romans noch nahezu sprichwörtlich dem hegemonialen *organization man* der Angestelltenkultur der Moderne: Noch in starre und wenig veränderbare soziale Strukturen eingebunden beherrscht er das ihm zugewiesene Fachgebiet mit hoher Effizienz und profitiert daher auf der Karriereleiter: Sein beruflicher Wechsel nach Warley ist bereits ein kleiner Aufstieg, doch erst hier erkennt er in dem bereits untersuchten Moment der Erleuchtung das volle Potential, das ihm Warley auf dem Weg zur Selbstverwirklichung bietet. Dieses Potential erkennt er gerade in der Abgrenzung zu seiner Herkunftskultur Dufton, deren Vertreter er als *zombies* bezeichnet und damit letztlich dem neuen Zeitgeist entsprechend „eine Pathologisierung der Angestelltenkultur als eine Kultur angepasster Subjekte“ (Reckwitz 2006, 285f.) betreibt. Mit seinem in Warley entwickelten Aufstiegs- und Selbstverwirklichungswillen nähert sich Joe Lampton allerdings schon recht deutlich dem kreativ-konsumtorischen Subjektmodell der postmodernen *creative class*, dessen beginnenden Einfluss Reckwitz erst mit den 1970er Jahren in Verbindung bringt. Folglich schöpft Joe das volle kreative Potential dieses Subjektmodells noch nicht aus, die *creative class* als *peer group* ist allenfalls in vagen Bruchstücken der neu erwachsenden Jugendkultur erkennbar. Als Vorläufer richtet sich sein Selbstverwirklichungs- und Individualisierungsbegehren daher zunächst auf die Abdeckung der aus seiner Herkunftskultur erwachsenen materiellen Wünsche und sozialen Statussymbole. Niklas Luhmann und Andreas Reckwitz erkennen in diesem Verhalten ein neues Modell des karriereorientierten Subjekts, das nach amerikanischem Vorbild Mitte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung gewinnt, dabei das nachbürgerliche Subjekt der Angestelltenkultur ablöst und einen Vorläufer des kreativen Subjekts der Postmoderne darstellt.<sup>174</sup> Niklas Luhmann umreißt die durch dieses Subjektmodell angestrebte Karriere wie folgt:

Als soziale Zwangsläufigkeit entstehen Karrieren dadurch, daß Geburt, häusliche Sozialisation und schichtmäßige Lage nicht mehr ausreichen, um den Normverlauf des Lebens erwartbar zu machen.... Die Karriere wird mithin als ein nahezu voraussetzungslos beginnender, sich selbst ermöglichender Verlauf erfahren. Eben deshalb kann sie zur Artikulation von Individualität in der Zeit dienen. (Luhmann, 233)

Eine Darstellung, die sich nahezu eins zu eins auf den Karriereverlauf Joe Lamptons übertragen lässt. Joe Lamptons Subjektmodell des Übergangs möchte ich daher als

---

<sup>174</sup> Vgl. Reckwitz 2006, S. 446f.; und Luhmann, S. 232f.

‚bedingungsloser Karrierist‘ bezeichnen, der den sozialen Aufstieg zur Erreichung und Sicherung seiner materiellen und hedonistischen Wünsche anstrebt. Bedingungslos ist der Karrierist einerseits, weil er sich über alle Bedingungen seiner Herkunft hinwegsetzen zu können glaubt und nicht mehr durch diese determiniert oder bedingt zu sein scheint. Und zum anderen sucht er den Aufstieg bedingungslos, also ohne Rücksicht auf die Bedingungen seiner menschlichen und materiellen Umwelt. Ohne den Terminus selbst zu verwenden skizziert Ingrid Kreuzer den bedingungslosen Karrieristen – mit negativer Wertung – in *Room at the Top* folgendermaßen: „Joe Lampton ist ein moderner Antiheld mit vorwiegend negativen Eigenschaften. Sein Handeln wird von Egoismus und Opportunismus bestimmt; sein Trieb nach Reichtum und Macht ist nicht an ein ambitiöses Leistungsethos gebunden“ (Kreuzer, 41).

In der Tat ist die von Kreuzer indirekt aufgeworfene Frage interessant, woraus Joes Antrieb und Ehrgeiz erwächst, wenn es nicht der klassische Leistungs- und Arbeitsethos seiner Herkunftskultur ist. Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Analyse Jimmy Porters liegt die Vermutung nahe, dass Joes Ehrgeiz aus einer konkurrenzhaften Auseinandersetzung zwischen Herkunftskultur *working class* und Aufstiegskultur *middle class* entsteht, die Jimmy Porter als Energiespritze für die eigenen ziellosen aber ambitioniert geführten Kämpfe dient. Und tatsächlich ist Joes Verhältnis zu seiner Zielkultur ein ähnlich problematisches wie im Falle Jimmy Porters. Wie Jimmy, so muss auch Joe nach seinem anfänglichen Aufstiegsenthusiasmus erfahren, dass der Eintritt in eine höhere Klasse von vielen Augen geprüft wird, insbesondere wenn es um das kostbarste Gut dieser Klasse – junge Frauen – geht. So ereilt Joe bei seinem ersten Date mit der Industriellentochter Susan Brown in einem exklusiven Café doch noch das zunächst ausbleibende Alteritätsempfinden – er hat Angst gegen die Benimmregeln der Reichen zu verstoßen (vgl. auch Antor, 175):

It was the sort of place I didn't normally go to then – oak panelling, deep carpets, a four-piece band, and an atmosphere of exclusiveness. I don't mean that I personally was overawed by all the splendid people there – they were mostly fat old woolmen anyway. But I always had the fear of doing the wrong thing, of making a fool of myself in front of the higher grades. Saying the wrong thing to the waiter or picking up the wrong fork or not being able to find the cloakroom immediately wouldn't have mattered in an ordinary café. In fact there wouldn't have been any possibility of me making any *faux pas*. In front of those with no more money than me there would be no necessity to be careful; people in one's own income group can't be enemies. The rich were my enemies, I felt: they were watching me for the first false move. (Braine, 74f.)

Joe erkennt, dass – wie von Norbert Elias theoretisch erläutert – der Zugang zur Klasse der Reichen durch einen Code des Verhaltens geschützt ist, den Joe bislang noch nicht fließend beherrscht. Auch wenn er die Gültigkeit dieser Regeln fraglos anerkennt, so ist aus seiner Wahrnehmung der „fat old woolmen“ doch eine deutliche Verachtung der „enemies“ aus der Klasse der Reichen zu erkennen. Gleichzeitig lässt er sich von den geltenden Regeln der Reichen aber nicht abschrecken, denn er weiß: Der Besitz der Frau, die ihm beim Date gegenüber sitzt, wird ihn automatisch in die Klasse der Reichen befördern – unabhängig von seiner Beherrschung der Codes. Erstaunlich erscheint die Feststellung, dass „people in one’s own income group can’t be enemies.“ Hier scheint wohl noch ein Stück unbedingten Glaubens an die Solidarität der Genossen aus der Arbeiterklasse und damit seine soziokulturelle Prägung Einfluss zu nehmen. Oder aber Joe beschäftigt sich gedanklich bereits nur noch mit seiner Zielkultur und ist der Herkunftskultur bereits entwachsen.

Wie Jimmy Porter den „contempt“ (Osborne, 45) der *upper classes* verspürt, so fürchtet auch Joe den *faux pas* vor dem Klassenfeind zu begehen – und wie Jimmy findet er an der Pforte zur Zielkultur eine weibliche Sitten- und Klassenwächterin mit matriarchaler Ausstrahlung sitzen – seine zukünftige Schwiegermutter. Die Wiederholung des Motivs belegt, dass die Verunsicherung des Mannes in der Nachkriegszeit vorhanden ist – und als Erklärungen für die empfundene Unsicherheit projektionsbezogene stereotyp-weibliche Feindbilder entwirft. Auch Joes Gegenspielerin Mrs. Brown strahlt jene weibliche Autorität aus, die Helena und Mutter Redfern zu eigen ist und die in *Look Back in Anger* ironisch als „royalty of that middle class womanhood“ (Osborne, 39) beschrieben wird, wie Joe bei ihrer ersten flüchtigen Begegnung wahrnimmt: „A grey Jaguar coupé drove away as we reached the house. The woman driving it gave Reggie a circumscribed wave and a quick cold smile. She had black hair and a fur jacket and sat bolt upright and disdainfully, as if giving the car its orders rather than driving it“ (Braine, 127). Nicht nur der Luxusportwagen muss auf Joe eine einschüchternde Wirkung haben, auch die strenge Selbstverständlichkeit, mit der Mrs. Brown ihre „orders“ gibt, kennzeichnet die Fahrerin als selbstbestimmte Frau mit Entscheidungsgewalt – keine Selbstverständlichkeit für Joe und seine Zeitgenossen.

Mrs. Brown ruft in Joe jedoch bereits das Gefühl von sozialer Inferiorität hervor, bevor er sie überhaupt kennenlernt (vgl. Antor, 180). Als er Susan telefonisch zu dem bereits beschriebenen Date einlädt, muss diese plötzlich auflegen:

'Grand. I'll call for you at a quarter past six, shall, I?'  
 'No, no,' she said quickly, 'I'll meet you at the theatre.'  
 'A quarter to seven then.'  
 'Golly, here's Mummy. I must rush. Good-bye.'  
 'Goodbye,' I said, feeling a little puzzled. Some of the gilt had already been taken off the gingerbread. Why should she panic when her mother came into the room? ... Wasn't she supposed to go out with anyone except Jack? And was I, unlike him, not good enough to call at her house? (Braine, 58)

Die hier durch Susan suggerierte Peinlichkeit eines Dates mit Joe und die offensichtliche Angst vor ihrer Mutter veranlassen Joe dazu, sich beim Warten auf das Date mit Susan selbst aus der Perspektive der klassenhöheren Sittenwächterin wahrzunehmen: „I saw myself as Mummy would see me, uncouth and vulgar and working-class – with all the faults of the *nouveau riche*, in fact, but none of those solid merits such as a hundred thousand in gilt-edged securities, for the sake of which so much can be forgiven” (Braine, 70f.). Es ist bezeichnend, dass Joe in dieser Selbstwahrnehmung das Adjektiv „working-class” als Höhepunkt der zuvorigen Steigerung „uncouth and vulgar” setzt. Der Scham und der Minderwertigkeitskomplex in Bezug auf seine Herkunftskultur kommen hier deutlich zum Vorschein. Gleichzeitig erkennt Joe aber auch die Lösung des Dilemmas: Als Mitglied der *nouveau riche* würde er der Geringschätzung seiner zu diesem Zeitpunkt noch potentiellen Schwiegermutter zwar nicht entgehen, die materiellen Meriten des Aufsteigers aber würden über manchen Fehler hinwegsehen lassen.

Trotz Susans offenbar berechtigter Geheimhaltung erfährt Mutter Brown von der sich anbahnenden Beziehung ihrer Tochter mit dem nicht standesgemäßen Joe – und ergreift kraft ihrer Autorität Maßnahmen gegen ihn: Über den willigen Befehlsempfänger Hoylake, Joes Vorgesetzten, lanciert sie die Botschaft, dass Joe die Finger von Susan lassen soll. Hoylake gibt diese wenig subtil aber inklusive einer umständlichen Beschreibung der Aufstiegsprozesse innerhalb der lokalen Behörden an Joe weiter. Joe versteht, dass eine Beförderung vom lokalen Aufsichtsrat Mr. Brown, Susans Vater, abgesegnet werden müsste – und fühlt die Depression des Außenseiters (vgl. Braine, 141f.). Wie Jimmy Porter bleibt er (zunächst) gefangen im „sozialen Niemandsland“ (Antor, 184) zwischen den Klassen, hilflos wie ein kleiner Junge: „I was on the outside again, my grubby little face pressed against the window, I'd lost the wherewithal to buy what I hankered for and the shopkeeper was chasing me away“ (Braine, 144). Mit ihrem Vorgehen liefert Mutter Brown „ein Paradebeispiel für Abschottung gegen Durchlässigkeit gesellschaftlicher Barrieren“ (Antor, 181) und für

Elias‘ These der höher werdenden Mauern der oberen Schichten bei gleichzeitiger Assimilationsbewegung der unteren.

Durch diese Einflussnahme Mrs. Browns begegnet Joe das erste Mal einer unüberwindbar scheinenden Aufstiegsbarriere. In einer längeren Episode der Niedergeschlagenheit beklagt er die Ungerechtigkeit der Welt in der er lebt, die sich in ihrer Gesamtheit gegen ihn verschworen zu haben scheint:

‘You fool,’ I said aloud to myself, ‘you bloody fool. Why didn’t you see it before? The whole of Warley’s ganged up against you.’ I looked at myself in the mirror above the mantelshelf. Good-looking enough, but the suit was my demob Utility. And I was wearing my shirt for the second day. I had the working class mentality; anything was good enough for work. I might as well face facts: good-bye Susan, good-bye a big car, good-bye a big house, good-bye power, good-bye the silly handsome dreams. (Braine, 151)

In einer weiteren seiner zahlreichen Selbstreflexionen kommt Joe erneut zu dem Schluss, dass ihm seine Herkunftskultur wie ein Stigma anhaftet, das, für alle Menschen weithin sichtbar, seinen Aufstieg zu Reichtum und Wohlstand verhindert.

Dass er Susan dennoch weiterhin sieht, verdankt er einer etwas adoleszent anmutenden Trotzreaktion ihrerseits. Als Joe sie mit der Einmischung ihrer Mutter konfrontiert, reagiert sie, wie es für einen verliebten Teenager erwartbar ist: „I don’t care. They can’t stop us. We’re not doing anything wrong“ (Braine, 154). Diese Versicherung Susans reicht aus, Joes Aufstiegsehrgeiz erneut zu befeuern und auch er bekennt sich trotzig zur Fortsetzung der Beziehung und seines Kampfes gegen die feindlichen Mächte: „I was alive, and I felt that the mere fact of my survival was in itself a victory over them; and her parents, and Hoylake, and Bob, and Jack Wales; and they were zombies, all of them, and only I was real“ (Braine, 156). Wie Jimmy Porter, so erklärt auch Joe den feindlichen Mächten den Krieg, wie für Jimmy Porter ist die verwehrte Frau Auslöser und Motivation für diesen Feldzug, und wie für Jimmy Porter verschwimmen die verschiedenen Feinde zu einem allgemeinen Feindbild der *them*, derer er sich erwehren muss.

In der Folge oszilliert Joe in Hinblick auf seine Beziehung mit Susan zwischen Hoffnung und Frustration. Dennoch führt er sie weiterhin regelmäßig aus (und schläft mit ihr) und formuliert seine Motivation für dieses Verhalten wie folgt: „She was my weekly shilling at the pools, my selection at random with no hope of winning ...; and to take her out was still a satisfactory way of spitting in the eye of Jack Wales and the rest

of them” (Braine, 169). Diese kurze Passage verdeutlicht die beiden gegenläufigen Motivationen Joes: Zum einen treibt ihn der Ehrgeiz zum sozialen und materiellen Aufstieg an, zum anderen der auch Jimmy Porter zueigene Protestgedanke gegen das feindliche Establishment, das Joe in diesem Aufstieg behindern möchte. In Bezug auf seine Herkunftskultur oszilliert Joe entlang dieser beiden Motivationsmuster von Aufstieg und Protest zwischen einem Minderwertigkeitskomplex und einem traditionellen *working-class* Stolz (vgl. Allsop, 81f.). Heinz Antor bezeichnet dieses Oszillieren als „Mischreaktion aus Selbstmitleid und zorniger Selbstbehauptung“ (Antor, 182). Er schlussfolgert: „Eben jene Bipolarität ist es, die das scheinbare Paradoxon eines anpassungswilligen Angry Young Man erklärt“ (Antor, 183) und darüber hinaus auch die Motivation für Joes teils widersprüchliches Handeln. Joes Ehrgeiz speist sich demnach sowohl aus seinem Bestreben, die eigene ‚niedere‘ Herkunftskultur materiell hinter sich zu lassen, als auch aus dem Protest gegen die aufstiegsfeindlichen Kräfte.

Mit Hilfe der zuvor definierten Subjektmodelle lässt sich nun konstatieren, dass Joe in diesem Prozess zwischen den Subjektmodellen des bedingungslosen Karrieristen und des *Working Class Hero* hin und her pendelt. Je nach aktueller Stimmungslage kann Joe aus der Assimilations- oder der Protestbewegung Energie schöpfen: Der *Working Class Hero* bietet für Joe ein Rückzugsgebiet „sozial motivierter Protesthaltung und rebellischer Selbstaffirmation“ (Antor, 171) nach Jimmy Porters Vorbild. Der bedingungslose Karrierist hingegen hält Joe das stete Ziel des Zutritts und des Arrangements mit der Zielkultur, gegen die revoltiert wird, vor Augen (vgl. Antor, 86). Durch diese Mischung aus Assimilation und Protest verschwimmen die traditionellen Grenzen zwischen „us vs. them“<sup>175</sup>, die im Falle Joes ohnehin zu einem „me vs. them“ verschoben sind. „Ein Stereotyp des Bürgers fungiert zwar noch als tradierte und ererbte Haßfigur, jedoch ... ist das Verhältnis unseres Antihelden auch zu dieser überlieferten Bürgervorstellung ambivalent: Er empfindet, bei aller Abneigung, eine starke Affinität zu bürgerlichen Werten und Normen“ (Kreuzer, 120) stellt Ingrid Kreuzer auch für andere Aufstiegshelden der *Angry Young Men* Generation fest. Der alte politisch motivierte Klassenkampf spielt für diese Helden ohnehin keine Rolle mehr, weder im Falle Joe Lamptons, noch im Falle seiner literarischen Brüder im Geiste (vgl. Antor, 171 und Kreuzer, 121f.). Aus dieser „Kluft zwischen Joes Gefühl der

---

<sup>175</sup> Zur typischen Form der Opposition der englischen Arbeiterschicht gegen das „them“ der oberen Schichten vgl. Hoggart, S. 73f. und Rosenberg, S. 223f.

Entfremdung und des Ausgeschlossen-Seins einerseits und seinem starken Integrationsbedürfnis andererseits“ (Antor, 184) entsteht der entschlossene Ehrgeiz, der sich in Joes notorischem Wettbewerbsgeist und seinem Konkurrenzdenken gegenüber grundsätzlich allen anderen männlichen Figuren in *Room at the Top* manifestiert.

Ein besonderes Konkurrenzverhältnis verspürt Joe gegenüber seinem Rivalen in Bezug auf Susan, Jack Wales, „bags of money, about seven foot tall and a beautiful R.A.F. moustache“ (Braine, 39). Diese Ankündigung Jacks durch den gemeinsamen Bekannten Bob Storr definiert die drei Bereiche, in denen Joe sich mit Jack messen (lassen) muss: Sozialer und finanzieller Status, Körperlichkeit, militärische Verdienste. Die Körperlichkeit spielt bei ihrem kurz darauf erfolgendem Treffen sofort eine entscheidende Rolle:

What annoyed me the most about him was that he stood four inches above me and was broader across the shoulders.... He looked at me sharply. ‘This is Joe Lampton,’ Bob said. ‘Jack Wales, Joe Lampton. You should have something in common. You were both intrepid birdmen, weren’t you?’ Jack laughed and put out a ham-like hand. He tried to out-grip me but he couldn’t manage it.” (Braine, 40f.)

Jack's imposante körperliche Erscheinung symbolisiert nicht nur seinen höheren sozialen Status gegenüber Joe („he stood four inches above me”), sondern nervt ihn auch deshalb, weil er gegenüber Jack die stereotype körperliche Überlegenheit der *working classes* nicht ausspielen kann. Der erste kompetitive Test der Körperlichkeit durch den initialen Händedruck geht jedoch noch unentschieden aus. Allerdings repräsentiert Jacks Körper auch seine Superiorität in Hinblick auf die von Bob provokant in den Raum gestellte Gemeinsamkeit der „intrepid birdmen“: Sowohl Jack als auch Joe waren als Mitglieder der Fliegerstaffeln der Royal Air Force Kriegshelden. Jack allerdings war Offizier – und trägt immer noch das entsprechende körperliche „Abzeichen“, wie Joe erkennt:

The big R.A.F. moustache was worn with the right degree of nonchalance; he’d been an officer, it was an officer’s adornment. I never grew one myself for precisely that reason: if you wear one and haven’t been commissioned people look upon you as if you were wearing a uniform or decorations you weren’t entitled to. (Braine, 40)

Sowohl die Körperlichkeit als auch die militärische Vergangenheit sowie die Verbindung beider Aspekte manifestieren folglich Jacks männliche Überlegenheit, noch bevor der Einfluss der überlegenen Materialität Jacks auf Joe wirken kann. Doch auch

die materielle Überlegenheit erfährt Joe als einen weiteren Aspekt der Körperlichkeit Jacks, wie folgende Wahrnehmung Joes bei der Vorbeifahrt an Jacks Heimstätte verdeutlicht:

“Who lives there?” I asked; “Jack Wales,” George said.... Colossal, isn’t it? ... My spirits sank. For the first time I realized Jack’s colossal advantages: I thought that I was big and strong; but there was a lot more to that house than there was of me. It was a physical extension of Jack, at least fifty thousand pounds’ worth of brick and mortar stating his superiority over me as a suitor. (Braine, 66f.)

Diese Passage zeigt, dass Joe die hierarchischen Kämpfe um soziale Positionen und um die Gunst einer Frau immer noch als Vergleich körperlicher Potenz wahrnimmt, allerdings nun erweitert durch die materiell-finanzielle Potenz einer Person: Die „physical extension of Jack, at least fifty thousand pounds’ worth of brick and mortar“ extendieren Jacks Körperlichkeit in einem Maße, die Joe mit seiner ursprünglichen *working-class* Körperlichkeit im Kampf um Susan nicht aufwiegen kann. Zu einer äquivalenten Einschätzung der physischen Extension eines Konkurrenten kommt Joe im Übrigen auch in Bezug auf Alices’ Ehemann George Aisgill, der seine Körperlichkeit durch Kleidung extendiert: „[George] was wearing an enormously thick overcoat, which he wasn’t tall or broad enough to carry“ (Braine, 62).

Es wird deutlich, dass alle drei Felder des Vergleichs zwischen Joe und Jack – sozialer und finanzieller Status, Körperlichkeit und militärische Verdienste durch Joe miteinander verknüpft und auf den gemeinsamen Nenner der ‚männlichen‘ Körperlichkeit als Vergleichsfaktor reduziert werden. Joe erkennt seine körperliche Unterlegenheit an und führt aus seinem Ehrgeiz und Konkurrenzdenken heraus dennoch den Feldzug gegen Jack Wales und das durch ihn repräsentierte Establishment.

Wir haben bereits gesehen, dass Joe diesen Feldzug in das begehrte Feindesland mit „hostilities“ eröffnet und sich auch sonst gerne einer expliziten Kriegsmetaphorik bedient, um seinen Aufstieg zu beschreiben (vgl. u.a. Braine, 30). Vor diesem Hintergrund erhält auch das bislang rein positiv besetzte Warley eine neue, negative Konnotation, beinhaltet es doch das englische Wort für Krieg – *war*. Heinz Antor erklärt Joes ausgiebige Benutzung der Kriegsmetaphorik (vgl. Antor, 175f.) mit Joes Kriegserfahrung und seiner militärischen Vergangenheit, die ihn in der Wahrnehmung seiner Umwelt und seines Aufstiegskampfes prägen: „Die Erfahrung einer feindlichen Umwelt, gegen die man sich zur Wehr zu setzen hat, ist so tief in Joes Persönlichkeit verankert, daß sein Kampfverhalten in einer Konfliktsituation schon den Charakter



eines natürlichen Reflexes annimmt“ (Antor, 190). Wie die Kollateralschäden am Ende des Romans beweisen, sind die Folgen dieses aus dem Krieg resultierenden reflexhaften Kampfverhaltens, wird es auf die Zivilgesellschaft übertragen, von äußerst negativer Natur. Kommen ehrgeiziges Aufstiegsstreben und kriegerische Verhaltensweisen zusammen, dann resultiert daraus ein Wertesystem, das einer Neuevaluierung unterzogen werden muss. Dieser negativen Auslegung gegenüber steht Joes eigene Wahrnehmung seines Aufstiegs vom „swineherd“ zum „prince“, das dem *American Dream* Narrativ *from rags to riches*<sup>176</sup> entspringt und als solches weniger kriegerische als vielmehr traum- oder märchenhafte Züge trägt.<sup>177</sup> Die Voraussetzungen für dieses widersprüchliche Aufstiegsnarrativ sollen nun in den folgenden Kapiteln untersucht werden.

### **5.3.1. *All of Warley's a stage* – Performanz als grundlegende Voraussetzung für das Leben an der Spitze**

Anders als Jimmy Porter zehn Jahre später kann der junge Joe Lampton noch kein *scholarship boy* sein. Seine Ausbildung zum Buchhalter erwirbt er als Kriegsgefangener der deutschen Wehrmacht (vgl. Braine, 149). Diese Ausbildung ermöglicht ihm zwar mit der bisherigen Arbeitertradition seiner Familie zu brechen, eröffnet ihm aber nicht den gewünschten Zugang zu Macht und Einfluss, für den er eine Ausbildung und Erziehung an einer der ehrwürdigen Universitäten Oxford oder Cambridge – deren letztere sein Konkurrent Jack Wales besucht – als unabdingbare Voraussetzung erachtet:

Cambridge: I had a mental picture of port wine, boating, leisurely discussions over long tables gleaming with silver and cut glass. And over it all the atmosphere of power, power speaking impeccable Standard English, power which was power because it was born of the right family, always knew the right people: if you were going to run the country you couldn't do without a University education. (Braine, 56)

Neben dem Aufbau des richtigen Netzwerkes, das aus Joes Sicht neben der Geburt die wichtigste Eigenschaft für den Zugang zu Macht ist, erkennt Joe „speaking impeccable Standard English“ als eine der Grundvoraussetzungen für eine erfolgreiche

<sup>176</sup> Alternativ in den Worten von Anthony Crosland: „Americans believe in the ‘office-boy to president’ mythology.” Crosland, 1956, S. 251f.; vgl. auch Sinfield, S. 253f.

<sup>177</sup> Zur Märchenstruktur der Aufstiegsvision Joe Lamptons vgl. Ludewig, S. 86f.

Karriere an. In der Tat wird „die Aufmerksamkeit des Lesers in *Room at the Top* immer wieder auf die von den Charakteren benutzten sprachlichen Varietäten gelenkt“ (Antor, 177).<sup>178</sup> Und obwohl der Einsatz eines Soziolekts in der richtigen Situation für das Funktionieren eines performativen Aktes – wie wir gesehen haben – eine unabdingbare Voraussetzung ist, so bildet der korrekte Gebrauch der an den Eliteschulen des Landes gelehrt *received pronunciation* eines der wichtigsten Statussymbole in der Gesellschaft von Warley. Für Joes Geliebte Alice wurde eigens zur Vervollkommenung der Aussprache eine Ausbildung an einer „drama school“ in Kauf genommen:

I had a career then. I'd just graduated from the drama school – a broken-down old place with a broken-down old ham in charge of it – the best Mummy could afford. It was a cheap finishing school, you see. Mummy hoped that I'd learn to speak and move properly there and acquire a sort of polish and a little glamour – and then hook a rich young man and retrieve the family fortunes. (Braine, 99f.)

Alice gibt nicht nur ganz unverblümt zu, dass ihre Ausbildung in erster Linie dazu diene, der ‚Ware Frau‘ das entsprechende Finish zu verschaffen und damit ihre Chancen auf dem finanziell lukrativen Heiratsmarkt zu verschaffen – sie stellt auch den direkten Zusammenhang zwischen dem Theater, der richtigen Weise zu sprechen und sich zu bewegen, und dem sozialen Status einer Person her. Entsprechend fest ist die Rolle der „Warley Thespians“, der lokalen Theatergruppe in der Gesellschaft von Warley verankert. Für Joe ist die Gruppe gleich in mehrfacher Hinsicht von zentraler Bedeutung: Hier lernt er nicht nur die sein Leben bestimmenden Frauenfiguren Alice und Susan kennen, hier findet er auch seinen Integrations- und Einstiegspunkt in die Gesellschaft von Warley (vgl. Antor, 184):

I'd joined the Thespians and was beginning to mix with people of a kind I'd never mixed with before. The Thespians was like a club – one which, particularly if you were a young man, was very easy to join. It was exclusive too; though there was nothing to stop working-class people joining it, they somehow never did. Apart from that the Thespians gave me something which I'd never enjoyed before: the sense of belonging, of being part of a community. (Braine, 44)

Joe erkennt die Chance, über die Thespians in eine neue kulturelle und soziale Schicht einzusteigen und – als einer der wenigen Männer der Gruppe – Frauen kennenzulernen. Die scheinbare Exklusivität des „clubs“ schmeichelt Joe und entspricht seiner

---

<sup>178</sup> Auch Lee bescheinigt Braine große Präzision bei der Darstellung sprachlicher Unterschiede von sozialer Relevanz (vgl. Lee, S. 63).

Vorstellung von einem besseren Leben. Und es gibt dem Emporkömmling aus der *working class* ein bisher nicht gekanntes Gefühl der Zugehörigkeit; ein Gefühl, dass ihm seine Herkunftskultur – trotz der stereotypen Solidarität der Arbeiterklasse – aufgrund Joes traumatischer Vergangenheit in Dufton nur bedingt vermitteln konnte.

Bei den Thespians lernt Joe aber auch – insbesondere durch die Spielchen, die das Schauspielerehepaar Eva und Bob Storr mit ihm treiben (vgl. Braine, 47) –, dass die „bluntness“ (Braine, 18) der *working class* ihn in Warley nicht weiterbringen wird und er sich stattdessen an das Spiel von Schein und Sein anpassen muss. Das Ziel für Joe ist es dabei, die sozialen Codes und Scripts der *upper classes* so zu beherrschen, dass ihm keine Fehlinterpretationen oder *faux pas* unterlaufen, wie wir bereits gesehen haben. Als Gegenentwurf der „bluntness“ der *working class* diskutiert Joe mit seinem Freund Charles den Nutzen der sozialen Kompetenz „charm“ als Fähigkeit, die eigene Karriere voranzubringen: „we had the notion that if only we could learn how to use it, our careers would be much benefited. The possession of charm wasn’t in itself a guarantee of success, but it seemed to follow ambition like a pilot fish” (Braine, 18).

Das Theater in Warley bietet Joe die Probestübungsfläche für die neu zu erlernenden Verhaltensweisen und sozialen Rollen – und er nutzt sie gut. Innerhalb kürzester Zeit ist Joe ein voll anerkanntes Mitglied der Gruppe, das seine Parts zur Zufriedenheit des Regisseurs Ronnie Smith ausfüllt (vgl. Braine, 61). Doch nicht nur Joe, auch die anderen Mitglieder nutzen die Thespians zur Verbesserung ihrer sozialen Rollenkompetenzen, wie Heinz Antor erkennt: „Die Teilnahme an den Produktionen der Warley Thespians ist für die Beteiligten vor allem ein gesellschaftliches Ereignis, ein Forum zur Selbstdarstellung und Selbstbespiegelung, wobei wahre ästhetische Belange hinter diesen Aspekt zurücktreten“ (Antor, 179). Der *prodesse*-Aspekt des Warleyer Theaterkonzepts beläuft sich demnach auf die Vermittlung der richtigen bürgerlichen Verhaltensweisen, der *delectare*-Aspekt begnügt sich mit der verlachenden Beurteilung falscher Verhaltensweisen – auf der Bühne, wie auch im realen Leben der Schauspielgruppe, wie das Verhalten der Storrs belegt (Braine, S. 30). Joe nimmt das Auditorium der Aufführungen nicht nur aufgrund seines „schoolroom smell“ als „somehow educational“ (Braine, 35) wahr. Und auch das gewählte Stück des ersten Theaterabends dient trotz seiner zeitgenössischen Entstehungszeit während des Zweiten Weltkrieges ausschließlich den erzieherischen Aspekten des traditionellen bürgerlichen Theaters:

It dealt with a very charming upper-middle-class family the members of which nearly committed adultery, nearly made a fortune, nearly made an unwise marriage, nearly missed their true vocation and so on, everything being made right in the end by the wise old grandmother....

I enjoyed it for the same reason that people enjoy *Mrs Dale's Diary* – the characters belonged to the income-group which I wanted to belong to, it was like being an invisible spectator of life in one of the big houses on Eagle Road. (Braine, 36)

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Joe während seines Aufstiegs „nearly“ alle die Fehler begeht, die das Stück als warnende Beispiele aufführt – und doch durch den sowohl voyeuristischen als auch idealisiert-realistischen Einblick in das Leben der Zielkultur wertvolle Regeln und Verhaltensmuster lernt.

Wie wichtig die Fähigkeit zur situativ korrekten Verwendung von Sprache und Rollenverhalten ist, zeigt das vorweggenommene Finale des Romans – das Zusammentreffen von Joe und Susans Vater Mr. Brown im Leddersford Conservative Club, das den Höhepunkt von Joes Aufstieg im Rahmen von *Room at the Top* darstellt. Mr. Browns Traumaufstieg vom Tellerwäscher zum reichen Mann in der Gesellschaft von Warley könnte Joe als Vorbild dienen, auch wenn er dies an keiner Stelle explizit thematisiert. Und obwohl Kenneth Allsop die Figur Mr. Browns als „implausible“ (Allsop, 80) einstuft, so belegt die Karriere von Susans Vater doch für Joe, dass ein bedingungsloser Aufstieg „from nothing, absolutely nothing“ (Braine, 143) in Warley durchaus möglich ist und offenbar bereits früher möglich war. Mr. Browns Karriere gleicht – ihrer Zeit entsprechend – verblüffend jener des von Reckwitz beschriebenen Manager-Ingenieurs, der mit seiner „technischen Rationalität und seiner Koordinationsfähigkeit, seiner im doppelten Sinne ‚gewinnenden‘ *personality* wie auch seiner effizienten Kalkulationsfähigkeit und Spezialisierung“ (Reckwitz 2006, 337) zum Ideal-Ich der Angestelltenkultur der Moderne avanciert und deren Repräsentanten im sozialwissenschaftlichen Diskurs der ersten Nachkriegsdekaden als eine neue dominante Klasse wahrgenommen werden. Mr. Hoylakes Beschreibung von Mr. Browns Persönlichkeit unterstreicht die technische Rationalität und effiziente Kalkulationsfähigkeit von Susans Vater: „He’s an engineer; he likes everything about him to run with the smoothness of first-class machinery. He has his whole life, and the life of all his family, arranged in detail for the next twenty years. If anyone got in his way, he’d be utterly ruthless“ (Braine, 144). Auch Mr. Brown verwirklicht seinen Aufstieg bedingungslos, geht dabei aber mit der minutiösen Planung des Manager-

Ingenieurs vor, die Joe zwar abgeht, die er aber mit dem schnellen Ergreifen der sich ihm bietenden Chancen ausgleicht.

Seiner einflussreichen Persönlichkeit verschafft Mr. Brown im Übrigen durch die Performanz des „blunt Yorkshire business man“ eine charmante, bodenständige Authentizität (vgl. Antor, 178), die Joe allerdings als übertriebene Inszenierung verdächtigt (vgl. Braine, 143, 161). Trotzdem spielt Mr. Brown die Rolle offenbar gut genug, dass Joe sie als „one of the marks of that self-assurance“ (Braine, 161) empfindet. Im Gegensatz zu Mrs. Brown fasst Joe folglich recht schnell Sympathie für Mr. Brown, wenn auch recht widerwillig:

Brown grinned at me. ‘Don’t worry about the way the world is run, lad. Enjoy yourself when you’re young.’ He gave me a pat on the shoulder and moved off into the crowd. He had the same way of talking and the same Edwardian solidity as my father; I found myself wishing that I wasn’t, for the sake of my self-esteem, compelled to hate him. (Braine, 164)

Auch jenseits der jovialen Art Mr. Browns in dieser Passage ist die von Joe widerwillig empfundene Sympathie nicht verwunderlich – über die gemeinsame Herkunftskultur hinaus verbindet die beiden ja der Wunsch des bedingungslosen Aufstiegs. Es ist daher auch nachvollziehbar, dass Joe die wie bei Jimmy Porter entstandene Lücke des absenten Vaters zumindest in dieser Passage durch den zukünftigen Schwiegervater ersetzt. Beide Vaterfiguren sind im Übrigen nicht nur durch ihre Herkunftskultur miteinander verbunden, sondern auch durch die goldenen Zeiten des „Edwardian“ Imperiums, dessen Aura offenbar beide Männer auszeichnet – und sie damit wie Colonel Redfern zu Vertretern einer überholten Subjektkultur macht, deren Einflüsse aber nach wie vor wahrzunehmen sind.

Die Sympathie der beiden Männer beruht auf Gegenseitigkeit; wenn man Hoylakes Aussage vertrauen kann, schätzt Vater Brown Joes Intelligenz und die Fähigkeit „to seize the point straightaway without any wearisome emotionalism“ (Braine, 142). Demnach ist es keine große Überraschung, dass die beiden Männer nach dem GAU von Susans Schwangerschaft recht schnell zu einer Einigung kommen. Der Weg zu dieser Einigung ist allerdings eine genauere Untersuchung wert.

Nachdem Joe von Mr. Brown zu einer Unterredung in den Leddersford Conservative Club zitiert wird, geht Joe vom großen Showdown aus, der unweigerlich in seiner Niederlage enden müsse:

I've been lucky to avoid this till now, I thought: Hoylake, having failed to scare me off Susan, has handed the job over to Brown who, in some unpleasantly direct way, is going to kick me in the guts. A man with only a few hundred in the bank – and lucky to have that – is powerless against a man with a hundred thousand. I would be forced to leave Warley.... And Jack Wales would be home at Christmas – what chance had the swineherd against the prince? Now it had come, it was actually a relief: there was nowhere I could retreat to, no need to be pleasant to anyone, I could afford the luxury of speaking my mind. (Braine, 200)

Wieder sieht Joe eine körperliche Auseinandersetzung vor seinem inneren Auge – und wieder wägt er seine Chancen anhand vorhandener vs. nicht vorhandener finanzieller Mittel ab. Wieder ist Joe kurz davor, seinen Traum vom märchenhaften Aufstieg abzuschenken – und wieder fällt er in den Protestmodus des *Working Class Hero* zurück, der sich nun nicht mehr hinter der Maske der Höflichkeit verstecken muss.

Es mag in dieser Situation zu Joes Underdog-Mentalität beitragen, dass Mr. Brown ihn zum einen warten lässt und er sich während seiner Wartezeit im Leddersford Conservative Club erneut klein und unterlegen fühlt. Dabei wendet er als Vergleichskriterium erneut die Gleichsetzung von Körperlichkeit und sozialem Status an, die er bereits zuvor in Bezug auf Jack Wales als Maßstab verwendet hatte: „What marked the users of the bar as being rich was their size. In Dufton or even Warley I was thought of as being a big man; but here there were at least two dozen men as big as me, and two dozen more who were both taller and broader” (Braine, 204). Dass er bei einem der Männer – der sich als Jack Wales entpuppt – die angstvolle Vision hat, dieser „could have broken my back across his knee without putting himself out of breath and doubtless would have done if he'd been given half a chance, to judge from the way he was scowling at me” (Braine, 204), belegt, dass dieses Gefühl der Inferiorität der situativen Tatsache entspringt, in der Joe sich in die Enge getrieben fühlt. Gemäß seiner bereits erläuterten Disposition und noch befeuert durch Jack Wales großspuriges und gönnerhaftes Verhalten (vgl. Braine, 204f.) begibt Joe sich reflexhaft in den Kampf- und Protestmodus des *social underdogs*.

Der nun folgende durch Brown für Joe geplante Charaktertest entspricht exakt der planvollen Vorgehensweise des Manger Ingenieurs: Zwei Reaktionen Joes sind möglich, für beide hat Brown bereits vorab eine Lösung parat. Für die Durchführung setzt Brown ein „charming smile“ auf, dann eröffnet er die Inszenierung mit folgenden Konditionen der Option 1: „I'm thinking of setting you up in business.... You can name your figure.... You're a clever young man. You don't want to stay at the Town Hall all your life, do you? ... Supposing I lend you what's necessary to buy a partnership

somewhere?” (Braine, 206) Joe ist natürlich überrascht, der bedingungslose Karrierist in ihm ist zwar hoch interessiert, doch er wittert einen Haken:

‘There’s a catch somewhere,’ I said.

‘There is. I’ll make you a rich man – a damned sight better off than you’ll ever be in local government – on one condition.’ He paused; suddenly he looked old and sick. ‘Just one condition: you never see Susan again or communicate with her in any way.’

‘I’m to leave Warley too, I take it?’

‘Yes, you’re to leave Warley too.’ He wiped his forehead with a white silk handkerchief.

‘There’s no need for you to think twice about it, is there? There’s nothing for you if you don’t take the offer. In fact, I’ll go out of my way to make things unpleasant for you.’” (Braine, 206f.)

Das ist der Deal: Werde ein reicher Mann und verlasse Susan und Warley, oder Du wirst nichts haben und ich mache Dir das Leben zu Hölle. Wäre Joe nun die rein kalkulierende Rechenmaschine, als die er sich gerne selbst sieht, müsste er wohl in der Tat kein zweites Mal über das Angebot nachdenken. Doch der *social underdog* in ihm erlaubt es ihm nicht, sich von einem reichen Pfeffersack kaufen zu lassen und den faulen Deal anzunehmen. Der Kampfmodus des *Working Class Hero* setzt umgehend ein:

There was a roaring in my ears; I wanted to knock over the table and hit him until my arm had no more strength in it, then give him the boot, give him the boot, give him the boot – I drew a deep breath. ‘No. Definitely no. If you were a younger man, I’d knock you down, by God I would!’ To my horror, I found my accent growing broader. ‘Ah reckon nowt to your bloody rotten offer. Ah’ll dig ditches afore Ah’ll be bought –’ My voice stopped shaking as I regained my self-control. ‘Listen. You wouldn’t understand, but I love Susan.... I *love* her. She’s absolutely the best girl I’ve ever met. I wanted to marry her the first moment I saw her; I didn’t know who she was then, and I didn’t care. Damn it, I’ll bring it before the magistrates.... I’ll kick up the hell of a row –’ (Braine, 207)

Es ist bemerkenswert, wie Joe selbst körperlich in den Modus des *Working Class Hero* verfällt, wie seine Sprache sich unwillkürlich anpasst, um sich selbst und Brown von der Aufrichtigkeit der Performanz und seines Protestes zu überzeugen. Denn der Leser weiß, dass Joes Darstellung seiner Liebe zu Susan als bedingungslose Liebe jenseits der finanziellen Vorteile nicht ganz aufrichtig ist: „Joes nicht völlig verlogene, aber auch nicht absolut aufrichtige Liebeserklärung soll vor allem ihren Zweck als Drohung und trotzige Selbstbehauptung Brown gegenüber erfüllen“, erkennt Heinz Antor: „Der primäre Zweck seiner Worte ist nicht so sehr die Bekräftigung seiner Liebe zu Susan, sondern der Protest gegen die vermeintlich ablehnende Haltung des reichen Brown gegen eine Verbindung seiner Tochter mit ihm“ (Antor, 200f.). Die „trotzige

Selbstbehauptung“, die *performance* des *Working Class Hero* funktioniert – Brown interpretiert Joes Worte als ehrlich gemeinte Liebeserklärung gegenüber Susan (vgl. Antor, 201). Er kauft Joe die zum Teil inszenierte Aufrichtigkeit ab und bietet nun Option 2 des Deals an:

‘You’ll do no such thing, Joe,’ he said quietly.  
‘Why won’t I?’  
‘Because you’re marrying her. With my consent. Right quick.’  
I looked at him with my mouth open.  
He’d regained his normal floridity now, and was actually smiling. I could only gape at him. (Braine, 207)

Nun erkennt Joe, dass Browns Verhalten während der Verhandlungen zu Option 1 nur eine Inszenierung war: Der scheinbar unter Druck stehende Geschäftsmann („He wiped his forehead with a white silk handkerchief“), der einen Skandal um seine Familie und seine geliebte Tochter fürchtet („suddenly he looked old and sick“) – alles nur Theater zu dem Zweck, Joes Aufrichtigkeit zu testen und den Verdacht rein finanzieller Absichten seiner Avancen auszuschließen. Auch Brown erreicht damit sein Ziel, beide Lösungen wären für ihn akzeptabel gewesen, wie er Joe gegenüber zugibt: „I wanted to be sure that you were right for her. Mind you, it would have been a good investment anyway. You’re a bright lad“ (Braine, 208). Der letztendliche Ausgang scheint aber Browns favorisierte Lösung zu sein, die kurzfristige Heirat löst auch das Problem von Susans Schwangerschaft. Ein schönes Happy End könnte man meinen. Doch die Bedingung Mr. Browns, dass Joe seine Affäre mit Alice beenden müsse – garniert mit der Information, dass Alice bereits zuvor ein Verhältnis mit Jack Wales pflegte –, führt das hier beschriebene vorweggenommene Finale dem eigentlichen Höhe- und zweiten Wendepunkt des Romans zu. Dieses soll allerdings erst in einem späteren Kapitel untersucht werden.

### **5.3.2. Eine neue Vertragstheorie – Joe Lamptons *New Deal* mit Warley**

Die Anpassung Joes an seine neue Lebenswelt in Warley, den das erlebende Ich als Prozess der mehr oder weniger reibungslosen Integration wahrnimmt und meistert, wird vom erzählenden Ich bereits zu Beginn des Romans retrospektiv als „contract“ (Braine, 13) aufgefasst: Beim scheinbar nebensächlichen Vergleich zwischen dem billigen aber



ungewohnt-neuen Morgenrock, den der junge Joe zu Beginn seiner Zeit in Warley trug, und dem teuren Morgenrock des erzählenden Joe fällt dem Erzähler auf, dass er trotz seiner Ansammlung an Luxusgütern in Wahrheit keine Wahl hat – und dies auf Kosten seiner empfundenen Lebensfreude geht:

For all that, it gave me far more pleasure than the dressing-gown I have now, which was bought from Sulka's in Bond Street.... I bought the cheap rayon garment to please myself; I bought the expensive silk garment because always to wear clothes of that quality is an unwritten term of my contract. And I shall never be able to recapture that sensation of leisure and opulence and sophistication which came over me that first afternoon in Warley when I took off my jacket and collar and went into the bathroom wearing a real dressing-gown. (Braine, 13)

Diese Passage und der darin ausgeführte Vergleich mögen banal erscheinen; das Gefühl über einen nicht näher beschriebenen „contract“ gebunden zu sein, ist aber einen zweiten Blick wert. Greift man an dieser Stelle das Ende des Romans voraus und bezieht man Joes Selbstwahrnehmung als „Successful Zombie“ (Braine, 123) in die Interpretation mit ein, so liegt eine Auslegung nahe, nach der Joe für den erfolgreichen sozialen Aufstieg einen „Faustischen Pakt“ (Ludewig, 98) mit dunklen Mächten eingeht und als Preis für den Aufstieg mit seiner lebenden Seele zahlen muss – ähnlich Dorian Gray, der seine Seele im Tausch für die ewige Jugend gibt. Joes Selbstwahrnehmung als seelenlose Maschine am Ende des Romans – „Joe Lampton Export Model Mark IA, warranted free of dust, flaws, cracks, ... or pity“ (Braine, 220) – spricht für diese Interpretation.

Keinesfalls in Widerspruch zu dieser Lesart ist aber auch jene, wonach die kriegerische Welt von Warley mit ihrer freien Marktwirtschaft in Anlehnung an Hobbes als Naturzustand im Gegensatz zur armen aber sozialen Sphäre Duftons interpretiert werden kann. Dieser Naturzustand wird bestimmt durch den Kampf des Einzelnen ums Überleben im ökonomischen Wettkampf. Für diese Auslegung spricht Joes bereits erwähnte Kriegsmetaphorik, mit der er seinen Aufstiegsfeldzug im Feindesland beschreibt. Nach dieser Lesart wäre der angesprochene „contract“ als Umkehrung des Hobbesschen ‚*social contract*‘ aufzufassen: Joes Vertrag – nennen wir ihn sinniger Weise ‚*market contract*‘ – versinnbildlicht dann den Verlust sozialer Sicherheiten für die Freiheit und die Chance, die höchste Stufe der marktgeregelten Hierarchie in Warley zu erreichen. Für diese Auslegung spricht Joes überraschende Gleichsetzung von körperlicher und finanzieller Potenz, die ich bereits dargelegt habe. Da die „contract“-

Metaphorik im Verlauf des Romans leider keine Wiederholung findet, bleiben diese Gedanken ein Stück weit spekulativ. Sie belegen allerdings, dass auch *Room at the Top* genügend Kontingenz wie auch komplexe Geschlossenheit besitzt, tiefgreifende alternative bzw. komplementäre Interpretationen im Gesamtzusammenhang des Romans vorzunehmen, die den Vorwurf der Trivialität für diesen Roman in meinen Augen obsolet machen. Die vielleicht offensichtlichste Auslegung des fraglichen „contract“ ist wahrscheinlich aber jene, nach der Joe durch seinen festen Entschluss, den bedingungslosen Aufstieg zu verwirklichen, Vor- und Nachteile in Kauf nehmen muss, die letztlich auf den ökonomischen Dualismus von Gewinn und Verlust hinauslaufen – und somit durchaus in Einklang mit den beiden oben genannten Interpretationen zu bringen sind. In welchen Dimensionen dieser Dualismus seinen Niederschlag findet, soll die folgende schonungslose *profit&loss*-Analyse des Aufstiegs von Joe Lampton darlegen.

Mit der sinnbildlichen Unterzeichnung seines Vertrages folgt Joe Lampton seiner „Berufung zum Egotismus“ (Kreuzer, 39), wie Ingrid Kreuzer es formuliert. „[T]o do good to myself and not to others“ (Braine, 29) wird zur maßgeblichen Regel im Aufstiegskampf des Marktes von Warley. Die dadurch erreichbaren Ziele oder *benefits* des Kontraktes seien aus Joes Epiphanie noch einmal ins Gedächtnis gerufen (vgl. Braine, 28f.): Der Besitz („ownership“) von Statussymbolen wie Luxusautos („a rich man’s toy“), Luxuskleidung („a three-guinea linen shirt“) und Luxusfrauen („a girl with a Riviera suntan“), ermöglichen es dem Aufsteiger, den erreichten Status an der Spitze der Gesellschaft nach außen hin entsprechen zur Schau stellen. Die Vergleichbarkeit der genannten Luxusgüter Automobile und Kleidung miteinander und gegenüber minderwertigen Gütern ist über das abstrakte Vergleichskriterium des Geldes gegeben. Geld macht das Unvergleichbare vergleichbar, wie Jochen Hörisch darlegt:

Wer eine Ware gegen Geld erwirbt oder seine Waren (incl. der Ware Arbeitskraft) gegen Geld verkauft, tut etwas bemerkenswert Abstraktes: er stellt Äquivalenz zwischen Dingen, Gütern, Werten und (Dienst-)Leistungen her, die an sich schlechthin nicht gleich, ja nicht einmal kompatibel sind, sondern durch den (geldvermittelten) Tausch eben erst gleichgesetzt werden.... Der geldvermittelte Äquivalenztasch birgt ... zugleich eine „Real-“ und eine „Denkabstraktion“ in sich: Er setzt systematisch Ungleiches gleich und setzt dadurch zugleich im Reiche des Denkens abstrakte Kategorien frei.<sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 112.

Dieser für uns alltäglich gewordene abstrakte Vorgang der Gleichsetzung von systematisch Ungleichem wird in *Room at the Top* durch die Gleichsetzung materieller Güter mit der systematisch höchst ungleichen und inkompatiblen ‚Ware Frau‘ bewusst gemacht: „Finanzkraft und Besitz erlangen für Joe eine derartige Bedeutung, daß sie sogar jegliche menschliche Dimension sprengen und ihn die gepflegte Erscheinung des Mädchens als materielles Besitztum mit dem Sportwagen auf eine Stufe stellen lassen“ (Antor, 172).

Entsprechend zynisch erscheint dem Leser der „Lampton-Lufford-Report on Love“ (Braine, 36), den Joe und sein Jugendfreund Charles entwickelt haben, um die ‚Ware Frau‘ für ihre Zwecke quantifizierbar zu machen, wodurch die beiden tatsächlich im „Reiche des Denkens abstrakte Kategorien“ im Sinne Hörischs freisetzen:

Charles and I once worked out a grading scheme for women, having noticed that the more money a man had, the better looking was his wife. We even typed out a schedule, the Lampton-Lufford Report on Love. There was an appendix with Sex Summaries.... The grades corresponded, naturally, with the income of husband or fiancé, running from One, for millionaires and film stars and dictators – anyone with an income over £20,000 in fact – to Twelve for those under £350 and not likely to get any more. Charles and I belonged to Grade Seven, which was for the £600 and over deputy and assistant head group; we really belonged to the grade below, but the point of the whole scheme was that husbands were chosen as much on eventual as actual salary, a certain level of intelligence being taken for granted in women above Grade Ten standard. (Braine, 36f.)

Zum einen erscheint der „Lampton-Lufford Report on Love“ als seine adoleszente Spielerei, die die beiden Freunde dazu nutzen, sexuelle Erfahrungen und Wunschstrukturen auszuleben, wie der Verweis auf den „appendix with Sex Summaries“ belegt. Andererseits nutzt zumindest Joe die Kategorisierung, nach der Frauen wie eine Ware mit Preisschildern versehen werden (vgl. Antor, 192), wiederholt zur Evaluierung der Frauen in seiner Umwelt – und seiner Chancen, sie zu verführen. Die Kategorisierung funktioniert aber nicht nur zur Bewertung des Marktwertes von Frauen, er dient auch zur Evaluierung der eigenen hierarchischen Position, wie Kurt Schlüter erkennt. Er deutet den Report als Ausdruck „einer grotesk-satirischen Übersteigerung der Veranlagung des Menschen, Dinge seiner Umwelt und Gewohnheiten seines alltäglichen Lebens als Anzeichen seiner gesellschaftlichen Stellung zu verstehen“ (Schlüter, 206).

So grotesk diese Kategorisierung in der Tat auch sein mag, sie erfüllt für die Nachkriegsgeneration doch auch einen ganz spezifischen Zweck: In einer Gesellschaft, deren Grenzen und Stratifikationen nicht mehr so fest umrissen sind wie zuvor, in der

traditionelle Klassifizierungen daher nicht mehr ausreichen, müssen neue Werte und Bewertungen gefunden werden, um die Position des Einzelnen in der Gesellschaft zu determinieren und damit einen Teil seiner Identität zu affirmieren. In diesem Sinne argumentiert Jochen Hörisch, dass das Medium Geld die verschiedenen damit quantifizierten und äquivalent gesetzten Objekte verbindlich aufeinander bezieht (vgl. Hörisch, 112f.). In einer Welt, in der Werte neu definiert werden, behält Geld als einer der wenigen Wertfaktoren seine Gültigkeit als Leitmedium, das Gesellschaften strukturiert, Identität reaffirmiert und damit eine stabile Basis schafft, auf der das „Sein sinnvoll und Sinn existent ist“ (Hörisch, 113): „Was die moderne Welt im Innersten Zusammenhält ist Geld“ (Hörisch, 112). Der „Lampton-Lufford Report on Love“ ist daher Symptom einer Gesellschaft im Wandel, deren Individuen die eigene soziale Position anhand einfacher Wertmuster zu evaluieren suchen – und dabei auf den gemeinsamen Faktor Geld als letztlich gültigen Wertmaßstab rekurren. Dass Joe Susan, die Frau seiner Ambitionen, in eine deutlich höhere Kategorie einstuft als sich selbst – „Susan was a Grade Two – if not One – whether or not she had any money“ (Braine, 38) –, belegt einerseits seine sozialen Aufstiegsbestrebungen und zeigt zudem, dass das Wertesystem Geld sich dazu eignet, die Dynamik (post)moderner Gesellschaften sinnhaft abzubilden.

Diese Überlegungen zur Reaffirmierung einer Identitätsformation in einer Gesellschaft des Überganges sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass Frauen in *Room at the Top* nicht nur Statussymbole, sondern auch Objekte rein hedonistischer Bedürfnisse sind, die einen weiteren *benefit* des sozialen Aufstiegs darstellen. Dies betrifft die weiblichen Figuren im Allgemeinen, die von Joe allesamt als potentielle Sexualpartnerinnen eingeschätzt werden. Selbst seine Vermieterin Mrs. Thompson, die für Joe die Rolle einer Ersatzmutter einnimmt, wird von ihm einer diesbezüglichen Evaluierung unterzogen: „I never wished at any time to make love to Mrs. Thompson, though I certainly wouldn't, to be perfectly frank, have thrown her out of my bed“ (Braine, 11). Heinz Antor hat erkannt, dass Joe die von ihm als potentielle Sexualpartnerinnen kategorisierten Frauen in seiner Wortwahl wiederholt „als Genußmittel erscheinen läßt, als Konsumgut, das man benutzt, um seine Gelüste zu befriedigen“ (Antor, 191), wie das folgende Beispiel von Joes Theaterkollegin Eva Storr belegt:

I hadn't fallen in love with her. And I wasn't sex-obsessed.... It was simply that I was an unmarried man of twenty-five with normal appetites. If you're hungry and someone's preparing a good meal, you'll naturally angle for an invitation. The meal was on the table, so to speak, and it was a long time since I'd eaten. (Braine, 33)

Evas Ablehnung von Joes Avancen jedoch belegt zweierlei: Zum einen muss Joe erkennen, dass er zu diesem Zeitpunkt noch unerfahren im sozialen Rollenspiel des Flirts ist. Zum anderen belegt die Episode, dass die Befriedigung hedonistischer Bedürfnisse für (ehemalige) Mitglieder der *working class* eine andere, wichtigere Bedeutung haben, wie Ingrid Rosenberg erkennt: „Joe Lampton ... ist nicht aus auf Teilhabe an der Macht dieser [oberen] Schicht, sondern fixiert auf den Genuß der Symbole dieser Macht, denen im Bewußtsein der herrschenden Klasse selbst wohl eher untergeordnete Bedeutung zukommt“ (Rosenberg, 167). Und auch wenn es Joe durchaus um die Teilhabe an der Macht geht, wie wir gesehen haben, so zeigt seine Betonung der hedonistischen Bedürfnisse im Zusammenhang mit den begehrten Statussymbolen doch, dass er ein Neuling in diesen Sphären ist.

Aufgrund dieser Überbetonung der hedonistisch-materialistischen Dimension in *Room at the Top* und anderen Erfolgsromanen fürchtet Richard Hoggart, die *working class* könnte in ihrem Streben nach Freiheit zu materialistisch werden und dabei ihre politischen Verantwortungen vergessen (vgl. Hoggart, 176). Die Angst vor der Massenverdummung der Arbeiterklasse ist ein gängiges Thema des Diskurses der Zeit, wie auch Alan Sillitoe in seinem programmatischen Aufsatz *Both sides of the Street* ausführt: Die politischen Botschaften der sozialistischen Bewegung sind demnach „being neutralized by the message of good living, on the supposition that they will stay content as long as enough earthly bread is being given out“ (zitiert nach Rosenberg, 227). Die politische Linke und die sie vertretenden Autoren wie Sillitoe müssten die „Vermassungs- und Verdummungsversuche“ (Rosenberg, 227) mit den Mitteln der Literatur bekämpfen und dazu beitragen „die Würde des einzelnen einfachen Menschen bewahren zu helfen“ (Rosenberg, 227).

Jedoch erkennt Rosenberg, dass der neue materielle Hedonismus der *working class* eine logische Entwicklung ist und auch als selbstbewusster Ausdruck eines neuen freiheitlichen Denkens gedeutet werden kann. Wenn es nicht mehr um die Sicherung der nackten Existenz geht, so besteht für den Einzelnen nun die Möglichkeit, das eigene Selbst durch selbst gewählte Genüsse und Lebensstile zu verwirklichen (vgl. Rosenberg

166). Im weiten Feld der Erfüllung hedonistischer Bedürfnisse bedeutet die Verwirklichung materieller Wünsche aber nur den ersten Schritt. Rosenberg sieht darin

den generellen Dammbbruch in der vom System bisher auf vielfältige Weise erzwungenen, für seine Erhaltung lange als notwendig erachteten strikten Wunschunterdrückung: nach dem Prinzip des Analogieschlusses erschien es auf einmal auch auf anderen Gebieten denkbar, persönliche Wünsche wenigstens als solche anzumelden, selbst wenn sie nicht in jedem Fall zu gratifizieren sein mochten. (Rosenberg, 182)

Die Erkenntnis neuer materieller Freiheiten lässt sich daher auf andere vormalig eingeschränkte Bereiche und Wunschstrukturen ausweiten. Gerade dann, wenn der Beruf noch keine Potentiale zur Selbstverwirklichung bereithält – was auch auf Joe Lampton zutrifft, solange er noch ein kleiner „pen-pusher“ (Braine, 29) für die Stadtverwaltung ist – ist es naheliegend, dass sich die geweckten Erwartungen „besonders auf das Ausleben romantischer wie erotischer Bedürfnisse konzentrieren. Rebellion gegen die traditionelle Sexualmoral wird in vielen Romanen als das Symbol des Kampfes um das Recht auf individuelle Selbstverwirklichung zum Hauptthema“ (Rosenberg, 183). Wenn auch in *Room at the Top* die Herausforderungen und Folgen des sozialen Aufstiegs das Hauptthema darstellen, so ist doch unverkennbar, dass Joe seine individuelle Selbstverwirklichung auch in den Sphären der hedonistischen Materialität und der Sexualität sucht – und damit ein weiteres Mal programmatisch die maßgeblichen Strömungen seiner Zeit repräsentiert.

Trotz der zeitgenössisch diagnostizierten Symptome einer Massenverdummung stellen die Möglichkeiten der Selbstverwirklichung durch hedonistisch geprägte Materialität und Sexualität doch *benefits* von Joes vertraglich verankertem Dualismus von Gewinn und Verlust dar. Eine besondere Symbiose finden hedonistische Materialität und Sexualität in Joes offensichtlichen Fetisch für Automobile, wie Heinz Antor erkennt (vgl. Antor, 174). Nicht nur dass Joe – wie wir gesehen haben – den Besitz von schönen Frauen und schönen Autos in seiner materiellen Erleuchtung gleichsetzt und damit beide als „rich men's toys“ kennzeichnet, auch seine erste sexuelle Erfahrung mit Alice beginnt in ihrem Auto (vgl. Braine, 82f.). Antor erkennt darüber hinaus, dass Joes kindliche Begeisterung für Autos, die an vielen Stellen im Roman offenbar wird, originär mit Kindheitserinnerungen und Erinnerungen an seine Eltern verknüpft sind (vgl. Antor, 173f.). So erinnert sich Joe daran, dass sein Vater einen alten Autositz als Ersatz für das Familiensofa erwarb, der zur Verschleierung seiner Herkunft mit einem Sofabezug ausgestattet wurde. Joes sorgfältig gepflegte

Leidenschaft für dieses etwas skurrile Utensil der Lamptonschen Wohnung formuliert er retrospektiv wie folgt: „The sofa-cover was loose, and when my parents both went out I used sometimes to take it off and, sitting on the right hand side, drive Birkin’s Bentley or the Saint’s Hirondel for hours at a stretch” (Braine, 93). Diese Erinnerung „enthüllt“ im wahrsten Sinne des Wortes die hedonistische Phantasie und die heimlich gepflegte Leidenschaft des kleinen Joe, die er nur in Abwesenheit seiner Eltern exzessiv auszuleben pflegt. Das Automobil wird auf diese Weise schon zu Kindheitszeiten in den materialistisch-hedonistischen Wunschstrukturen Joes verknüpft und symbolisiert gleichzeitig häuslich-familiäre Geborgenheit.

Die Faszination des Kindes überträgt sich auf den pubertierenden Heranwachsenden, der den Stolz seines Vaters, aus politischen Überlegungen kein Auto zu fahren, nicht nachvollziehen kann:

I thought of my father. He was a good workman; too good a workman to be sacked and too outspoken about his Labour convictions to be promoted. He told me this entirely without bitterness; in fact, I’d detected a note of pride in his deep, slow voice. ‘If Ah’d joined t’Con Club, lad, Ah’d be riding to work in mi own car...’

I didn’t, at the age of fifteen, share my father’s pride, because the hypothetical car which he’d so highmindedly rejected was all too real for me. So instead of the look of approval which he expected he received merely a sullen glare. (Braine, 94)

Diese Passage beschreibt meines Erachtens sehr schön den generationalen Unterschied zwischen Joe und seinen Eltern. Der *working class* Stolz des Vaters, seine ideologische Verbundenheit zur Labour-Partei lassen ihn die in Aussicht gestellten materiellen Errungenschaften mit Stolz ablehnen. Joe hingegen hat keine ideologischen Vorbehalte mehr gegen die Vergnügen und Ansehen versprechenden Gegenleistungen seines Vertrags mit dem freien Marktprinzip. Für den 15-jährigen, wie auch für den 25-jährigen Joe sind die hedonistisch-materiellen Reize des vermeintlichen Klassenfeindes zu verlockend.

Der Fetisch Auto wird für Joe zum zentralen Symbol des Wohlstands und des guten Lebens, zum stellvertretenden Ziel seines Aufstiegswunsches. Durch die Gegenüberstellung von Joes hedonistisch-materiellen Begehren zum väterlichen Idealismus wird „das Auto zum Symbol für Trennung und Klassenschranken“ (Antor, 173), das Interieur des Autos wird zum Innenraum der neuen Welt Warleys, mit den hier geforderten Eigenschaften, wie Joe bei seiner Fahrt in George Aisgills Daimler erkennt: „George switched on the roof-light for a moment: the soft light enclosed us in a

private world, warm and cosy, tough and adventurous too, arrogant with speed and distance“ (Braine, 64). Die „private world“ der Reichen und Erfolgreichen ist hier noch geprägt durch eine spannende Mischung aus Wärme und Gemütlichkeit, aus Härte und Abenteuerlust, aber auch bereits durch Arroganz und Distanz zur abgeschotteten Außenwelt. Während das hedonistische Vergnügen an materiellen Statussymbolen zu diesem frühen Zeitpunkt im Roman noch ausgeprägt ist, entwickelt sich das hier bereits formulierte Gefühl der Distanz zur Umwelt mit der Zeit zu einem Empfinden der Entfremdung und emotionalen Isolation, wie das erzählende Ich in der Rückschau einer weiteren zentralen Passage ausformuliert:

I'm like a brand-new Cadillac in a poor industrial area, insulated by steel and glass and air-conditioning from the people outside, from the rain and the cold and the shivering ailing bodies. I don't wish to be like the people outside. I don't even wish that I had some weakness, some foolishness to immobilize me amongst the envious coolie faces, to let in the rain and the smell of defeat. But I sometimes wish that I wished it.  
What has happened to me is exactly what I willed to happen. I am my own draughtsman. Destiny, force of events, fate, good or bad fortune – all that battered repertory company can be thrown right out of my story, left to starve without a moment's recognition. But somewhere along the line – somewhere along the assembly line, which is what the phrase means – I could have been a different person. (Braine, 124)

In dieser Rückschau des Mittdreißigers tritt das hedonistische Vergnügen des Autos vollkommen in den Hintergrund – was bleibt, ist das Gefühl der vollständigen Isolation von der Außenwelt. Eine Verschmelzung hingegen findet zwischen Joes Persönlichkeit und dem begehrten Statussymbol Auto statt. Joe empfindet retrospektiv, dass seine Persönlichkeit das Ergebnis einer maschinellen Fertigungsstraße, er selbst ein maschinelles Automobil, ein Cadillac geworden ist. Die auf Erfolg getrimmte, nach rein logischen Maßstäben funktionierende „calculating machine“ (Braine, 128) Joe Lamptons hat gegenüber dem emotionalen Teil der Persönlichkeit die Oberhand gewonnen.

Nach dem bereits beschriebenen Vorbild seiner Konkurrenten Jack Wales und George Aisgill hat sich nun auch der erfolgreiche Aufsteiger Joe Lampton mit einer „physical extension“ seiner selbst versehen: Die materielle Schutzhülle aus „steel and glass and air-conditioning“ isoliert Joe emotional von seiner Herkunfts- und Umgebungskultur. Die zur Erweiterung der eigenen Körperlichkeit verwendeten Statussymbole werden somit zu Medien im Sinne Marshall McLuhan's als *extensions of man*: McLuhan definiert Kleidung, Häuser, Autos und Geld als „media of communication, first of all, in the sense that they shape and rearrange the patterns of



human associations and community“ (McLuhan, 127). Und in der Tat werden die „patterns of human associations and community“ durch Joes Aufstieg neu arrangiert: Durch seine physische Extension durch Statussymbole wie Kleidung, Autos und Frauen (vgl. Ferrebe, 49f.) fühlt er sich nun seinen männlichen Rivalen zwar ebenbürtig, verliert aber gänzlich das Gefühl, Teil einer haltgebenden „community“ zu sein. Joe wird in Warleys Sphäre der finanziell Erfolgreichen zu einem „lone wolf“ (vgl. Rosenberg, 181), der sich dem hier geltenden Gesetz des Stärkeren letztlich alleine stellen muss. Die Statussymbole in ihrer Funktion als physische Extension werden in diesem Zusammenhang zu einem Ersatz oder vielmehr zu einer Extension der ursprünglichen körperlichen Auseinandersetzung, wie Norbert Elias in seiner Zivilisationstheorie erkennt: Nach Elias ersetzt in Gesellschaften mit stabilem Gewaltmonopol die ‚wirtschaftliche Gewalt‘ die ‚körperliche Gewalt‘ und trägt damit entscheidend zur Herausbildung der sozialen Hierarchien bei (vgl. Elias, 331).

Obwohl die körperliche Auseinandersetzung also durch den Vergleich der ökonomischen Ressourcen ersetzt wird, nimmt Joe diese ökonomische Macht seiner selbst und anderer stets als Extension der Körperlichkeit war. Diese Extension wiederum erfüllt für Joe den Zweck einer Isolation durch Grenzziehung von der menschlichen Umwelt, die außen vor bleibt. Joe empfindet diese Grenze der Isolation als junger Protagonist von außen und als gereifter Erzähler von innen (vgl. Kreuzer, 39f.) Für ihn selbst etabliert die durch körperliche Extensionen geschaffene Isolationszone aber nicht nur eine Grenze zwischen den Klassen, sondern in seiner Selbstwahrnehmung auch – und das ist an dieser Stelle entscheidend – zwischen ihm als emotional empfindsamen Wesen und einem maschinenähnlichen „Successful Zombie“ wie er rückblickend seine Gefühle nach einem heftigen Streit mit Alice einordnet:

Looking back, I see myself as being near the verge of insanity. I couldn't feel like that now; there is, as it were, a transparent barrier between myself and strong emotion. I feel what is correct for me to feel; I go through the necessary motions. But I cannot delude myself that I care. I wouldn't say that I was dead; simply that I had begun to die.... I'm not alive in the way that I was that evening I quarrelled with Alice. I look back at that raw young man sitting miserable in the pub with a feeling of genuine regret; I wouldn't, even if I could, change places with him, but he was indisputably a better person than the smooth character I am now, after ten years of getting almost everything that I ever wanted. I know the name he'd given me: the Successful Zombie. (Braine, 123)

Joe erkennt, dass „getting almost everything that I ever wanted“ ihn zu einem Menschen gemacht hat, der zwischen sich, seiner menschlichen Umwelt und seiner emotionalen

Innenwelt eine „transparent barrier“ errichtet hat, die ihn maschinengleich „through the necessary motions“ der nach außen performativ zur Schau gestellten Emotionen gehen, aber diese doch nicht empfinden lässt. Wenige Zeilen später wird Joe diese „transparent barrier“ als eben jenen „brand-new Cadillac“ beschreiben und damit noch deutlicher als Statussymbol fassen.

Es ist sicher kein Zufall, dass Joe bei diesem Blick zurück die von Jimmy Porter so eindringlich geforderte Qualität authentischer Emotionalität („genuine regret“) als Grundlage eines lebenden Wesens postuliert – im Gegensatz zum „Successful Zombie“. Der „raw young man sitting miserable in the pub“ ist dem Ideal des *Working Class Hero* eben deutlich näher als der „smooth character I am now“. Der junge Mann ist für den älteren gerade aufgrund seiner aufrichtigen Emotionalität „of a higher quality“, wie der Erzähler weiter ausführt, „he could feel more, he could take more strain. Of a higher quality, that is, if one accepts that a human being is meant to have certain emotions, to be affected strongly by all that happens to him, to live *among* the people around him“ (Braine, 123). Da diese Emotionalität – wie auch im Falle Jimmy Porters durch die Beziehung der Menschen „around him“ ausgelöst und getragen wird, ist ein emotional erfülltes Leben innerhalb der isolierenden Grenzen nach Joes Auffassung nicht möglich.

Während der Zugang zu einer eigenen, isolierten Sphäre des hohen sozialen Status also auf der Habenseite von Joes Deal steht, verzeichnet er das Fehlen von Emotionalität auf der Verlustseite. Dieser Verlust ist dabei wieder mit einer weiteren Gewinn- und Verlustrechnung verknüpft: Während Joe materielle Statussymbole hinzugewinnt, verliert er die Beziehung zu den Menschen in seiner Umwelt, den Potentialträgern seiner Emotionalität. An dieser Stelle schließt sich der Kreis, denn das positive Gefühl der Erwartung, der hedonistischen Freude auf und über die materiellen Statussymbole verblasst „after ten years of getting almost everything that I ever wanted.“ So vermag weder der eingangs erwähnte teure Morgenrock, den Joe als Symbol für seinen „contract“ empfindet, noch die Wahrnehmung des eigenen Körpers als heiß geliebtes Automobil ihm die erhoffte Befriedigung zu verschaffen. Die Isolation von den Menschen seiner Umwelt durch die physischen Extensionen seiner selbst lässt den nach hedonistischen Freuden suchenden Joe ironischer Weise in einem Zustand der Anhedonie zurück. Unfähig, in Situationen, die normalerweise Vergnügen bereiten auch Vergnügen zu empfinden und unfähig, eine emotionale Beziehung zu seiner menschlichen Umgebung aufzubauen, bleibt er im depressiven Zustand des lebenden Toten, des „Successful Zombie“ zurück.

Den Urheber seines wenig glückbringenden Erfolgs erkennt Joe in sich selbst: „What has happened to me is exactly what I willed to happen. I am my own draughtsman” (Braine, 124), erkennt Joe, dass er seines eigenen Glückes Schmied ist. Entsprechend des amerikanischen Vorbilds der Karriere vom Tellerwäscher zum Millionär verwirklicht Joe seinen eigenen *American Dream* – und sieht sich signifikanter Weise selbst nicht als Aston Martin, jenen englischen Sportwagen, den er jugendlich-unschuldig als das Ziel seiner Träume auslobt, sondern als einen Cadillac, als *das* amerikanische materielle Symbol des *American Dream* der 1950er und 1960er Jahre. Am Ziel angelangt und doch knapp dran vorbei, könnte man formulieren, und so erkennt auch Joe in Bezug auf den Verlust seiner Emotionen:

What has happened to my emotions is as fantastic as what happens to steel in an American car; steel should always be true to its own nature, always have a certain angularity and heaviness and not be plastic and lacquered; and the basic feelings should be angular and heavy too. I suppose I had my chance to be a real person. (Braine, 124.)

Seiner Natur entfremdet fühlt sich Joe nicht nur in Bezug auf seine englische Nationalkultur, sondern auch – symbolisiert durch das Industrieerzeugnis Stahl – von seiner Herkunftskultur der *working class*. Erstaunlich englisch erscheinen die *Working Class Hero* Jimmy Porter und Joe Lampton, denn obwohl sie die kulturellen Versatzstücke der neuen Einflussphäre der USA doch bereitwillig annehmen – Jimmy den freiheitsliebenden Jazz, Joe die Freiheit zum sozialen Aufstieg –, so fühlen sich doch beide von ihrer englischen Herkunftskultur entfremdet und wünschen eine neuerliche Rückbindung an diese. Diese Verlustposition in Form der kulturellen Entfremdung bleibt dabei ohne entsprechende Gegenposition auf der Habenseite.

Welche Lehre hält also die „materialistic morality of the times“ (Hewison, 135)<sup>180</sup> bereit, die John Braine nach Meinung Robert Hewisons in *Room at the Top* gefasst hat? Fest steht: Es ist keine Materialität als Selbstzweck, kein reines Mittel, um den Leser durch die Zurschaustellung attraktiver Statussymbole in eine eskapistische Welt zu entführen. Diese Einschätzung schwingt sowohl bei der Einordnung von John Braine als Trivialautor mit, als auch bei Kenneth Allsops Einschätzung, Braine schreibe in *Room at the Top* „with a copywriter’s gushy cleverness.... Braine knows precisely how to pinpoint a particular salary level by the use of the correct brand-name (Coty,

---

<sup>180</sup> Vgl. auch Corke, Hilary: „Getting to the Bottom of the Top.” *New Republic*. 3, November 1962, S. 23-24. S. 23.

Riley Pathfinder, Earl Grey, Gold Rolex Oyster), a trick not much employed by British writers” (Allsop, 81). Doch so attraktiv dieser Werbetexter-Stil mit seiner frühen Form des *product placement* auch sein mag, es steckt doch mehr Sinn hinter der Betonung der Materialität.

So haben wir erkannt, dass das abstrakte Medium Geld in einer sich wandelnden Wertegesellschaft ein Fixum bietet, das nicht nur Waren untereinander, sondern auch Menschen mit Dingen und Menschen mit Menschen vergleichbar macht. Gerade in einer Umwelt, in der die Herkunft eines Menschen – zumindest offiziell – an Wert verliert, gewinnt materieller Reichtum an Bedeutung als Distinktionskriterium. Als solches wird nicht nur Geld zu einem Medium, auch die damit erworbenen Statussymbole werden zu Medien im Sinne Marshall McLuhans, zu physischen Extensionen der menschlichen Körperlichkeit. Als solche dienen sie zur Weiterführung der innergesellschaftlichen Konkurrenzkämpfe mit gewaltlosen, dafür aber wirtschaftlichen Mitteln zur Etablierung einer gesellschaftlichen Hierarchie. Die Rückbindung der wirtschaftlichen Gewalt an die Körperlichkeit der Konkurrenten entlarvt diesen Kampf als ebenso primitiv wie den körperlichen Kampf nach dem Gesetz des Stärkeren.

Als Erklärungsmuster dafür kann die unmittelbare Kriegserfahrung herangezogen werden, die Joe und seine Mitstreiter in ihrem Konkurrenzkampf sicherlich beeinflusst (vgl. Antor, 190). Und letztlich ist es die „moralische Indifferenz des Krieges“ (vgl. Antor, 190), die das Bedürfnis nach einfachen Wertmustern wie Geld und weiteren materiellen Medien erst auslöst. Joes skrupelloser Aufstiegszweck und Ehrgeiz können in diesem Sinne – analog zu Jimmy Porters endlosem Protest und seiner Misogynie – als Vergangenheitsbewältigung des „ausgedehnten Initialschocks“ (Antor, 190) des Verlusts beider Eltern und seiner traumatischen Kriegserfahrungen interpretiert werden. Als Extensionen der Körperlichkeit wirken die Statussymbole – ebenfalls im Sinne McLuhans – aber auch isolierend in Hinblick auf die den extendierten Menschen umgebende Umwelt. In dem gleichen Maße, in dem Joe durch seinen erfolgreichen Aufstieg an Macht, Geld und Einfluss gewinnt, fühlt er eine zunehmende Entfremdung von seiner menschlichen Umgebung, einhergehend mit einem Verlust seiner eindeutig als positiv bewerteten authentischen Emotionalität, was als gradueller Prozess des Sterbens empfunden wird. Begleitet wird dieser Prozess von einer zunehmenden Anhedonie, die Genuss versprechenden materiellen Errungenschaften halten immer weniger sublimierte Ersatzbefriedigungen bereit.

Der für Joe anfangs so attraktive „contract“ entpuppt sich nach der Prüfung nach Soll und Haben als Verlustgeschäft. Die den Menschen nach der Auffassung Joe Lamptons und Jimmy Porters letztlich ausmachenden Eigenschaften wie Emotionalität, Leidenschaft und Authentizität gehen im Austausch für Wohlstand, Status und Macht verloren, ebenso wie die ebenfalls sinnstiftende Einbindung in eine soziale Gemeinschaft. Joe Lampton wird in seinem Egotismus zum *„lone wolf“*, der ohne die für die Arbeiterklasse stereotypische Einbindung in eine stützende Sozialstruktur aus Familie und Freunden auskommen muss (vgl. Rosenberg, 96).

In diesem Verlustempfinden liegt in der Tat eine überraschend traditionalistische Moral des Materialismus, wie Ingrid Rosenberg für *Room at the Top* und andere Aufsteigerromane erkennt: „Wenn materieller Erfolg und Lebensgenuß als so unvereinbar mit Glück und Entfaltung einer zugleich lebendigen wie verantwortlichen Persönlichkeit empfunden werden, melden sich hier, vielleicht unwillkürlich, aber deutlich Reste puritanischer Moralvorstellungen zu Wort“ (Rosenberg, 171). In Rückbezug auf Marcuse erkennt Rosenberg darin eine Repräsentation des Lustverbots in der voll ausgebildeten bürgerlichen Gesellschaft: „Die bürgerliche Gesellschaft hat die Individuen befreit, aber als Personen, die sich selbst in Zucht halten sollen. Die Freiheit hing von Anfang an davon ab, daß der Genuß verpönt blieb.“<sup>181</sup> Dies gilt insbesondere für die unteren sozialen Schichten: „Für die Armen wurde die Verdingung in der Fabrik zur moralischen Pflicht, die Verdingung des Leibes als Mittel der Lust aber zur Verworfenheit, zur ‚Prostitution‘“ (Marcuse, 83f.).<sup>182</sup>

Rosenberg erkennt, dass Teile der Arbeiterklasse das internalisierte Lustverbot im Angesicht der neuen materiellen und hedonistischen Möglichkeiten nicht unterdrücken können. Sie kennzeichnet diese Reaktion als „stellvertretendes Schuldgefühl“ für die Transgression des Lustverbots sowie der eigenen Klassengrenzen (Vgl. Rosenberg, 172). Auf die neuen finanziellen Möglichkeiten und die damit einhergehenden Freiheiten und Genüsse folgt in *Room at the Top* und anderen Romanen „eine Phase mehr oder minder tiefen Unbehagens, auch gelegentlich der Reue, auf jeden Fall des Gefühls, nach dem Abstreifen altgewohnter Lebensformen verunsichert und orientierungslos geworden zu sein“ (Rosenberg, 190). Rosenberg führt weiter aus, dass

---

<sup>181</sup> Marcuse, Herbert: „Über den affirmativen Charakter der Kultur.“ In: ders.: *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 50-101, S. 83f.

<sup>182</sup> Aus der hier beschriebenen Vermischung von stolzem Berufsethos und Lustfeindlichkeit der Arbeiterklasse äußert sich – paradoxer Weise – insbesondere letzteres auch beim Genussmenschen Joe Lampton, als er seiner großen Liebe Alice Schamlosigkeit vorwirft, weil sie vor Jahren für Aktmalerei Modell stand (vgl. Braine, S. 115f.).

sich die traditionellen Denkstrukturen der Herkunftskultur als so widerstandsfähig erweisen, dass die betroffenen Figuren wie Joe Lampton die einzige Lösung in der Rückwendung zur Vergangenheit und der freiwilligen Wiederaufnahme der traditionellen Lebensform der Arbeiterklasse sehen (vgl. Rosenberg, 190f.). Ich habe bereits dargelegt, dass diese Rückwendung zur Vergangenheit tatsächlich die Zuwendung zu einem neuen, auf stereotypen, tradierten und idealisierten Attributen der *working class* beruhendem Subjektmodell – dem *Working Class Hero* – darstellt. In Joe Lamptons Fall kommt dieses reaffirmierende Subjektmodell stets in Zeiten der Verunsicherung gegenüber seiner neuen Umwelt zum Tragen – so natürlich auch in seiner größten in *Room at the Top* beschriebenen Lebenskrise, nach der er rückblickend die vertane Chance bedauert, „a real person“ oder gar „a better man“ sein zu können.

### **5.3.3. „A better man“ – die Suche nach dem wahren Selbst**

Sowohl der erzählende Joe Lampton selbst als auch die Kritik erkennen im Protagonisten von *Room at the Top* das Potential, „a better man“ zu sein als jener skrupellos berechnende, letztlich emotional entfremdete Aufsteiger, als der er sich selbst sieht. So haben frühe und späte Untersuchungen immer wieder auf einen guten Kern verwiesen, auf jenes „verborgene Ich aus Unschuld und Redlichkeit“ (Kreuzer, 117), das „der instinktiven menschlichen Reaktion größere Bedeutung zumißt als der intellektuellen und berechnenden“ (Antor, 185). Diese Auffassung belegt nicht nur, dass Braines Sympathiesteuerung des Lesers zugunsten seines Antihelden funktioniert, sie lässt sich auch passend in den Dualismus aus Gewinn und Verlust einfügen: Joe extendiert seine materielle Seite über seine Körperlichkeit hinaus, doch er reduziert damit im Gegenzug seine menschlich-emotionale Seite auf ein Minimum, das retrospektiv nur noch müde und nahezu gleichgültig die Veränderung der eigenen Persönlichkeit beklagen, diese aber nicht mehr rückgängig machen kann und will.

Generell lässt sich diese Doppelseitigkeit von Joes Charakter – skrupellose Berechnung vs. Streben nach Harmonie, Liebe und Geborgenheit – an Joes Beziehungen zu Frauen feststellen (vgl. Antor, 191). Heinz Antor hat bereits überzeugend dargelegt, dass Joes Beziehung zu Susan nicht ausschließlich auf seiner berechnenden Auffassung Susans als ökonomischem Faktor und Mittel zum Aufstieg basiert (vgl. Antor, 195) – auch wenn dieser Teil der Beziehung mit Sicherheit sein

Denken weitgehend bestimmt. Dies wird insbesondere in jenen Passagen deutlich, in denen er Susan als zu besitzendes Objekt auffasst. So fantasiert er während eines vielversprechend verlaufenden Dates mit Susan:

I've got her, ... she's mine and I can do what I like with her. I've beaten that bastard Jack Wales. I'll marry her if I have to put her in the family way to do it. I'll make her daddy give me a damned good job. I'll never count pennies again.... those were my thoughts, those and a gloating appraisal of young virginity and a maudlin pity like a paste jewel in a toad's head. I pushed my conscience away from the controls and let my intelligence take over. (Braine, 137)

Diese Gedanken des jungen Joe belegen, dass finanzielle Aspekte und skrupelloser Aufstiegszwillen – neben der rebellischen Genugtuung dem verhassten Konkurrenten und der wohlhabenden Familie Susans eins auswaschen zu können – die Beziehung zu Susan dominieren. Gefühle wie ein schlechtes Gewissen und Mitleid für die unerfahrene und naive Susan werden von Joe an dieser Stelle mit kühlem Kalkül erfolgreich ausgeblendet (vgl. Antor, 196). Die Frage nach dem Ausmaß seiner Liebe wird von Joe daher auch ganz offen durch das Medium Geld bewertet und so wiederum vergleichbar gemacht:

'Joe do you really love me?  
'You know I do.'  
'How much?'  
'A hundred thousand pounds worth.' I said. 'A hundred thousand pounds worth.'  
(Braine, 140)

Doch die Gefühle der Zuneigung und Liebe, die Joe gegenüber Susan empfindet, werden von ihm zwar mit Blick auf sein Aufstiegsziel immer wieder ausgeblendet, sind aber doch als authentisch einzuordnen. Sie beziehen sich auf Joes Selbsterkenntnis in Hinblick auf das egoistische kalkulierte Spiel, das er mit der unerfahrenen Kindfrau Susan treibt, wie er sich gegenüber eingestehen muss – und sogar gegenüber Susan andeutet:

'Oh God, I'm sick of myself. I'm afraid you've mixed yourself up with a very queer type.'  
As the words came from my lips I felt that they had nothing to do with me. And they hadn't: a part of me felt a great tenderness for her – she was as trustful as a baby – but the most important part of me was continuing the operation according to plan. (Braine, 139)

In dieser Passage kommt erneut die Doppelseitigkeit von Joes Charakter zum Vorschein, die später noch radikalere Ausprägung finden wird. Hier scheint der „gute Kern“ durch den dominanten Charakter des bedingungslosen Aufsteigers hindurch, und dieser empfindet „a great tenderness“ für Susan, die auf den mit Kalkül agierenden Joe „as trustful as a baby“ hereinfällt. Genau diese unschuldige, kindliche Seite Susans scheint es zu sein, die ihm einerseits seinen Erfolg ermöglicht, andererseits aber das Reservoir für die Liebe und Zuneigung darstellt, die Joe gegenüber Susan empfindet. Immer wieder nimmt Joe Susan als Kind war, das von ihm väterlich beschützt und umsorgt werden muss (vgl. Antor, 195): „When I took her in my arms she was trembling violently. I kissed her on the forehead. ‘That’s a pure kiss for you.’ ... I wanted to give her something, as one would give a child a packet of sweets when it’s pleased to see you” (Braine, 47). Damit entspricht Susan dem klassischen Frauenstereotyp der mädchenhaften Jungfrau, deren Unschuld es zu beschützen gilt – wäre diese Unschuld nicht der Schlüssel zu Reichtum und sozialem Aufstieg. Für dieses Ziel muss Joe Lampton mehr sein als der väterliche Freund, für den das Reservoir der Zuneigung ausreicht:

I must transform myself into a different person for her. She had, I felt instinctively, a conception of Joe Lampton which I’d never to depart from in the smallest detail.... I was taking Susan not as Susan, but as a Grade A lovely, as the daughter of a factory-owner, as the means of obtaining the key to Aladdin’s cave of my ambitions; and she was taking me as the perfect lover and delightful companion, passionate and tender and exciting and infinitely wise. (Braine, 130f.)

Für diese „different person“ muss Joe also sein gesamtes Repertoire an schauspielerischem Können abrufen, um die Performanz des Traumpartners aufrecht zu erhalten. Jede emotionale Äußerung wird von Joe daher mit der richtigen Intonation versehen, so zum Beispiel seine Reaktion auf das erste Liebesgeständnis Susans ihm gegenüber: „‘I love you too,’ she said. I inserted the correct amount of delighted incredulity into my voice. ‘Do you really, Susan? Honestly and truly? Oh darling, I can’t believe it’” (Braine, 138). Entscheidend an dieser Stelle ist, dass Joe sich seiner Performanz als eine Art *prince charming* gegenüber Susan vollends bewusst ist, gleichzeitig aber an ein besseres ‚true self‘ glaubt – „the instinctive, honest part of me“ (Braine, 128) –, das hinter dieser Performanz steht.

Dieses ‚wahre Ich‘ lebt Joe in seiner Beziehung mit Alice Aisgill aus, der gegenüber er nach eigener Wahrnehmung nicht nur so sein kann wie er wirklich ist,



sondern auch ‚wahre Liebe‘ empfindet und erfährt. Dabei fällt dem Leser bereits bei oberflächlicher Betrachtung die Wiederholung mütterlicher Attribute auf, die Alice in den Augen von Joe verkörpert. Joes Wahrnehmung von Alice bei ihrer ersten Begegnung ist daher auch schon durch die Erkenntnis ihres relativen Alters von Mitte 30 und durch die wenig überraschende Fokussierung auf ihre großen Brüste geprägt, die nicht zum Rest ihres dünnen Körpers passen wollen (vgl. Braine, 48f.). Auch wenn Joe sofort an Sex mit Alice denkt, so empfindet er sie doch nicht als sonderlich attraktiv, er beschreibt sie gar als „plain, in fact downright ugly“ (Braine, 49). Erst als sie beginnt zu schauspielern, erwacht ihr Gesicht zum Leben, ihre nun erstrahlende Attraktivität lässt die Frauen in ihrer Umgebung verblassen und die von ihren Mitmenschen zuvor gegenüber Joe gepriesene sexuelle Ausstrahlung kommt auch für den Protagonisten zur Geltung.

Es ist an dieser Stelle signifikant, dass Alice erst im Rahmen ihrer Rollenperformanz an Attraktivität gewinnt: Zum einen äußert sich hier ein subtiler Hinweis darauf, dass auch die Beziehung zwischen Joe und Alice letztlich auf einem Rollenspiel beruht; zum anderen wird durch diese frühe Feststellung unterstrichen, dass Alice erst durch ihre unterschiedlichen sozialen Rollen für Joe Bedeutung erlangt. Joe im Gegenzug erlernt erst durch das Zusammenspiel mit Alice die Fähigkeit des Rollenspiels, sowohl im Theater, als auch auf der Bühne Warleys: „when Alice entered something happened which is rare with amateurs; we achieved exactly the right tempo.... And for the first time in my life I became aware of my own body and voice without conceit, as instruments. Alice and I were a team“ (Braine, 79).

Antor erkennt wenig überraschend, dass Alice für Joe in erster Instanz die Rolle eines Ersatzes für seine verstorbene leibliche Mutter und seine in Dufton zurückgebliebene Ersatzmutter Tante Emily einnimmt (vgl. Antor, 194). Bei Alice kann er wie ein Kind Schutz finden: „When Alice came to sit beside me the sense of pleasure increased. I felt reassured too, protected like a child. I could tell her everything and be sure that she’d understand“ (Braine, 77). Doch diese Passage deutet bereits an, dass sich Alices Rolle nicht im Mutterersatz für Joe erschöpft; schon bei ihrem ersten Kennenlernen fassen sie Vertrauen zueinander und verbringen den Abend gemeinsam in einem örtlichen Pub. Durch ihre Vorliebe für Bier und bodenständige Pubs gegenüber Cafés bezeugt sie nach Antor ihren „proletarischen Geschmack“ (Antor, 193), der wohl dazu beiträgt, dass Joe unmittelbar Vertrauen zu ihr fasst und sich zwischen beiden sofort ein kameradschaftliches Verhältnis entwickelt. Dieses erinnert Joe nicht nur an

seine Freundschaft mit Charles (vgl. Braine, 53), es ist zu diesem Zeitpunkt auch vollkommen frei von sexuellen Gelüsten: „I didn’t feel any necessity to make love to her, and consequently had no fear of rejection“ (Braine, 52). Dieses Gefühl verbalisiert er auch gegenüber Alice: „I’ll tell you something, Alice. I like you. I don’t mean sex, I mean I like *you*. I can talk with you like a man“ (Braine, 55). Joe adelt Alice an dieser Stelle als männlichen Freund, als mehr als nur ein Sexobjekt, als Ersatz für den besten Freund Charles, den er in Duftton zurücklassen musste.

Alice vereint in Joes Wahrnehmung also die Rollen der Mutter und des männlichen Freundes – entsprechend überrascht ist Joe, als er entdeckt, dass er sich sexuell zu ihr hingezogen fühlt: „I’d never had the least desire to undress Charles and, I realized with a shock, I wanted to undress Alice“ (Braine, 78). Joes Schock über die plötzlich erlebte sexuelle Zuneigung zu Alice bezieht sich also in gewisser Weise auf ein doppeltes „object of desire that forbids itself as such“ (Butler 1990, 81): Zum einen in Bezug auf eine ödipale Liebe zur Mutterfigur, zum anderen auf die homoerotische Liebe zum besten männlichen Freund. Auf diesen Initialschok hin nimmt die sexuelle Beziehung der beiden allerdings sehr schnell Fahrt auf und Alice verkörpert als Liebhaberin eine dritte wichtige Rolle für Joe. Mit der verheirateten und erfahrenen Alice erfährt Joe „neue Dimensionen der Sinnlichkeit, wie er sie mit anderen Frauen noch nie gekannt hat. Das Verhältnis ist gekennzeichnet durch die Abwesenheit jeglicher Hemmungen und durch absolute Hingabe“ (Antor, 197), wie Joe auch selbst beschreibt:

I was discovering that I never had really made love to a woman before or truly enjoyed a woman’s body. The sort of sex I was used to was sex as it would be if human beings were like screen characters – hygienic, perfumed, with no normal odours or tastes – as if flesh were silk stretched over rubber, as if lips were the only sensitive part, as if the natural secretions were shameful. Alice was no more greedy of actual sex than the others; but she was shameless in love, with no repugnances, no inhibitions. In her arms I was learning quickly; so that now I actually found myself drinking the moisture from her lips. I didn’t want to wash it off, I wanted it to stay, for her to become a part of me. (Braine, 98)

In dieser Passage wird deutlich, dass der Sex mit Alice nicht nur als natürlicher Akt jenseits der medial transportierten Rollenmuster empfunden wird – die Erfahrung stellt auch den Gegenpol der körperlichen Intimität und Einheitsempfindung („I wanted her ... to become a part of me“) zur Isolations- und Entfremdungserfahrung durch die materielle Extension des Körpers dar.

Doch auch die Kategorisierung von Alice als stereotype Verführerin, als *femme fatale* greift an dieser Stelle zu kurz. Durch die Liebe und Vertrautheit, die Joe mit ihr empfindet, weist er ihr auch die Rolle der Ehefrau zu:

We stopped being lovers, we became husband and wife. Of course, I always gave her what in our private language we described as a fine piece of china; but that was almost incidental now. The security, the calm, the matter-of-fact tenderness which came from her – that is what was important; that and talking to each other and having no dangerous corners or forbidden subjects. We never hid anything from one another, we really talked. (Braine, 169)

Über den Sex hinaus erlebt Joe eine Nähe und Vertrautheit mit Alice, die sich auch in der Qualität der verbalen Kommunikation – „we really talked“ in „our private language“ – äußert. Über eine Beziehung zweier Freunde hinaus aber ist die Verbindung der beiden durch eine intime Körperlichkeit geprägt. Beide Dimensionen der Intimität – körperliche und geistige – veranlassen Joe dazu, die Beziehung der beiden nach dem Muster der Ehe zwischen „husband and wife“ zu beschreiben.

Dass Alice aber eben diese gesellschaftliche Konvention der Ehe mit Joe als Affäre bricht, belegt einerseits die Inkongruenz dieser Zuschreibung und fungiert andererseits als *foreshadowing* für den negativen Ausgang der Beziehung. Dass Joe keine passendere Bezeichnung für die Beziehung der beiden verwenden kann, belegt die Neuartigkeit und individuelle Einzigartigkeit des Beziehungsmodells: Offenbar größer als eine Affäre, kann es doch nicht zu einer gesellschaftlich akzeptierten Form werden, wie Joe auch selbst erkennt: „Alice didn’t belong to Warley. I couldn’t have both her and Warley: that was what it all boiled down to“ (Braine, 214). Mutter, männlicher Freund, *femme fatale*, Ehefrau – über diese Rollen hinaus weist Joe Alice auch noch die widersprüchliche Rollenbeschreibung des „little girl“ (Braine, 98) und „schoolgirl“ (Braine, 102) zu. Die hier beschriebene Folge von sich widersprechenden Rollenzuschreibungen belegt, dass Alice eine Vielzahl von wichtigen Beziehungsrollen für Joe einnimmt, in ihrer Gesamtheit als Frau für Joe allerdings nicht kategorisierbar bleibt – übrigens auch nicht im sonst immer reflexartig angewandten „Lampton-Lufford Report on Love“. Wie Helena in *Look Back in Anger* zeichnet auch Alice ein neues weibliches Subjektmodell voraus, das mit den hegemonialen Weiblichkeitsmodellen bricht, das aber (noch) keine neue Bezeichnung erfahren kann. Entsprechend kann auch das Beziehungsmodell zwischen Joe und Alice im Roman nicht abschließend definiert werden.

Unstrittig ist für mich allerdings, dass Alice für Joe *eine* klar definierte Rollenerwartung hat – und diese entspricht erstaunlich eindeutig dem *Working Class Hero*, wie wir ihn bereits skizziert haben: Joes Herkunft aus der *working class* ist für Alice von Beginn an ein Thema. Schon der erste Replikenwechsel der beiden im Rahmen einer Leseprobe der Warley Thespians ist eine Koketterie seitens Alice in Bezug auf Joes Herkunft: Joes Versprecher, der ihn auf „a roadman’s brassière“ (Braine, 49) Bezug nehmen lässt, nimmt Alice als Anlass für eine sexuelle Anspielung:

I joined in the laughter but it was a considerable effort.  
‘D’Eon Rides Again,’ said Alice. ‘What a thought – erotic vices among the working-classes.’ She spoke directly to me. ‘I am working-class,’ I said sulkily. ‘And you needn’t explain your little quip. I know all about the Chevalier. I read a book once.’  
She flushed. ‘You shouldn’t –’ she began, then stopped. ‘I’ll tell you afterwards.’ She smiled at me and then turned back to the script. (Braine, 49)

Durch das Gelächter der anderen bloßgestellt verfällt Joe reflexartig in den trotzig *working-class* Modus und verteidigt seine Bildung und seine Herkunftskultur. Dabei missinterpretiert der zu diesem Zeitpunkt noch nicht an die Rollenspiele Warleys gewöhnte Joe den direkten Blick Alices und ihre Anspielung auf die „erotic vices among the working classes“ als Angriff auf seine Herkunftskultur und erkennt nicht den Flirtversuch und die sexuelle Anspielung, die sich hinter den erotischen Lastern verbirgt. Joe mag über den begabten Spion und Rollenspieler Chevalier D’Eon und dessen Verkleidungskünste als Frau viel gelesen haben – das Verständnis über das Rollenspiel zwischen Mann und Frau allerdings geht ihm in dieser Szene noch komplett ab.

In der ‚proletarischen‘ Umgebung des St Clair Pubs ist es unter anderem die Auflösung dieser Situation, des „inferiority complex“ (Braine, 52) Joes in Hinblick auf seine Herkunftskultur, die die Grundlage für das Vertrauen zwischen Joe und Alice bildet. Tatsächlich aber besitzt Alice offenbar nicht nur „proletarischen Geschmack“ (Antor, 193) in Hinblick auf Pubs und Bier, sie fühlt sich insbesondere auch von Joes *working-class* Maskulinität angezogen. So preist sie die großen Hände des ehemaligen Boxers Joe schon beim ersten sexuellen Kontakt: „‘They’re beautiful,’ she said. ‘Big and red and brutal... Will you keep me warm?’“ (Braine, 83) Die im Gegensatz zu den Männern der *upper classes* unextendierte Körperlichkeit des „beautiful uncomplicated brute“ (Braine, 98) Joe Lampton fasziniert nicht nur Alice sondern auch andere Frauen. Die raue Ausstrahlung Joes (vgl. Braine, 168) ist für die *middle class* Frauen aus

Warley ein entscheidendes Merkmal seiner *working-class* Maskulinität. Für Alice bietet sie neben Faszination aber auch vorurteilsbelastetes Konfliktpotential, so zum Beispiel im Kontext von Joes impulsiver Reaktion auf Alice' Vergangenheit als Aktmodell: Während Joe stört, dass die für ihn nicht in Rollen einordenbare Alice zu einem Objekt der Begierde reduziert wird – „Can't you see that it's the idea of other people looking at your nakedness that I hate? It's not decent, don't you see?“ (Braine, 116) – missinterpretiert Alice die Reaktion Joes als Ausdruck verlogener *working-class* Moral:

It isn't decent of me to pose for an artist who sees me simply as an arrangement of colour and light, but it's perfectly O.K. for you to kiss me all over and to lie for an hour just looking at me. I suppose it gave you a thrill, a dirty little thrill. I suppose I'm your own private dirty little postcard. You can't conceive that a man could look at a naked woman without wanting to make love to her, can you? ... I can just see you in Dufton now, looking at the nudes in a magazine, drooling over them. Saying you wouldn't mind having a quick bash. But blackguarding the girls, calling them shameless –“ (Braine, 117f.)

Heinz Antor erkennt, dass Alice auf zwei Ebenen argumentiert. Einerseits wehrt sie sich in einem Akt der Selbstbehauptung gegen einen besitzergreifenden Zugriff auf ihre Persönlichkeit, zum anderen erkennt sie in Joes Verhalten eine Doppelmoral aus schmutzigen Phantasien und moralischer Verlogenheit des Industrieproletariats (vgl. Antor, 199). Mit dem Einfluss der unterschiedlichen Ausprägung der Subjektkulturen von Joe und Alice nach Reckwitz kann der hier beschriebene Konflikt aber auch mit einem Wandel der Selbstwahrnehmung weiblicher Subjekte erklärt werden: „Sie betreiben eine – im Vergleich zur Subjektkultur des bürgerlichen 19. Jahrhunderts mit seiner strikten Opposition von enterotisierter respektabler Frau und sexualisierter nicht-respektabler Frau – subjekthistorisch neuartige Erotisierung ihrer selbst“ (Reckwitz, 371). Diese Selbsterotisierung im Zustand eines „to be looked-at-ness“<sup>183</sup>, kann einerseits zur Abhängigkeit der Identität des weiblichen Subjekts von der Beurteilung des männlichen Anderen führen, andererseits kann nach Reckwitz aber auch eine weibliche Selbstermächtigung durch das (Ab-)Bild und seine Wirkung auf andere erfolgen (vgl. Reckwitz, 371f.). Während Alice folglich die Darstellung ihres nackten Körpers als Schritt der eigenen weiblichen Emanzipation begreift, ist Joes abschätziges Urteil der Aktdarstellung noch von der Wahrnehmung der nicht-respektablen sexualisierten Frau der puritanisch-bürgerlichen Subjektkultur geprägt.

---

<sup>183</sup> Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan, 1989, S. 14-26, S. 19.

Die von Joe in dieser Szene gezeigte authentische Emotionalität allerdings ist eine Eigenschaft, die Alice an ihrem Geliebten schätzt. Sie ist für Alice, gepaart mit der damit einhergehenden Unmittelbarkeit, ein grundlegender Ausdruck von Menschlichkeit: „‘You’re always in contact,’ Alice said to me once. ‘You’re there as a person, you’re warm and human. It’s as though everyone else were wearing rubber gloves’” (Braine, 124). Aufgrund dieser authentischen menschlichen Wärme, Unmittelbarkeit und Emotionalität baut auch Alice eine vertrauensvolle Liebe zu Joe auf – und sie ist es, die mit ihrer Kategorisierung der Beziehung als „loving friends“ (Braine, 84) die neue Beziehungsform am passendsten definiert. Diese authentische Emotionalität und unextendierte Unmittelbarkeit sind es, die Joe Lampton wie auch Jimmy Porter als notwendige Eigenschaft des Mensch- oder Subjektseins definieren. Ohne diese Eigenschaften und ohne Alice verpasst Joe seine „chance to be a real person“ (Braine, 124).

Mit Alice erlebt Joe zunächst jedoch eine idyllisch anmutende Zweisamkeit, die ihren Höhepunkt in dem traumhaften Kurzurlaub im fiktiven Badeort Cumley findet. Allerdings ist dieser Urlaub bereits mit zahlreichen Anspielungen auf ein nahendes Ende der Beziehung und den bevorstehenden Tod von Alice gespickt. „I love you, I love you like a husband. I’d die for you“ gibt Alice ihrer Liebe zu Joe Ausdruck. „Don’t talk about death“ (Braine, 180), gibt dieser zurück, hatte aber selbst gerade zuvor darüber reflektiert, dass Männer „always deathwards inclined“ (Braine, 180) seien. Ähnlich subtil wird das Idyll der Zweisamkeit unterminiert, wenn Joe kurzfristig wünscht, dass Alice jünger sei und kurze Zeit später von einer weit jüngeren Frau angeflirtet wird. (vgl. Braine 180ff.). „You’ll be here after I’m gone“ reagiert Alice auf diese Provokation. „Will you promise me something – now, stone-cold, sober in broad daylight? Don’t sleep with her. Anyone else, but not her“ (Braine, 182). „You’ll be here after I’m gone“ – dieser Ausspruch von Alice bezieht sich nicht nur auf den Urlaub der beiden Liebenden (da Joe tatsächlich einen Tag länger als Alice in Cumley bleibt), er spielt auch auf die nicht näher spezifizierte Krankheit von Alice an, die als Damoklesschwert über der Beziehung der beiden schwebt (vgl. Antor, 199, Braine, 172). In der auf diese Episode folgenden Nacht erleben Joe und Alice noch einmal einen Höhepunkt ihrer körperlichen Zweisamkeit, den Joe danach auch mit keiner anderen Frau mehr erreichen wird.

Doch diesem Höhepunkt wohnt bereits das Ende inne, wie der Erzähler Joe Lampton rückblickend erkennt: „although we’d planned a lifetime together, we

instinctively behaved as if we were meeting for the last time” (Braine, 184). Offenbar dämmert den beiden, dass das viertägige eskapistische Glück in der Realität keine Fortsetzung finden kann, weshalb Alice beim Abschied am Bahnhof eine weitere Anspielung auf den Tod einfließen lässt: „As we walked into the station she said suddenly: ‘I wish you’d kill me.’ The words were made shocking by her matter-of-fact tone” (Braine, 185). Nach diesem traumhaften Erlebnis der Zweisamkeit erkennt Alice offenbar ganz realistisch, dass nach diesem Höhepunkt der Intimität keine Steigerung mehr kommen kann. Durch die Tat und Hand des Liebsten zu sterben erscheint der Laientragödin Alice ein ehrenhafter Abgang zu sein. Isabell Ludewig legt dar, dass Alice mit dieser verbalisierten Todessehnsucht die unbewusste Flucht Joes vor ihr auslöst, wählt Joe doch – wie wir bereits gesehen haben, stets jenen Weg, der ihm erlaubt, eine Konfrontation mit Erinnerungen an den Tod zu vermeiden. Der ‚Schock‘ Joes auf die Todessehnsucht von Alice hin ist folglich ein erster kleiner Schritt weg von Alice, dem dann schnell weitere folgen werden: „Mit der Entscheidung gegen Alice versucht Joe, sowohl seinem Aufstieg näher zu kommen als auch dem Tod weiterhin zu entrinnen“ (Ludewig, 109).

Ludewig erkennt darüber hinaus in der Beschreibung der eskapistischen Urlaubspassage eine gewisse Unzuverlässigkeit des Erzählers Joe Lampton, der die Urlaubserinnerung zu „einer einmaligen schicksalshaften Erfahrung, die nicht zu wiederholen ist“ (Ludewig, 91), konstruiert. „Die nachträgliche Beurteilung des Urlaubs als eine einmalige Gelegenheit erleichtert ihm den Umgang mit dieser Erinnerung“ (Ludewig, 91), lässt sie als eine „episodische Flucht erscheinen“ (Ludewig, 91) die von Anfang an zum Scheitern verurteilt war. Der narrative aufgearbeitete Rückblick verschleiert dabei, dass Joe in Wahrheit eine Wahl hatte, die auch zu einem glücklichen Ende zwischen ihm und Alice hätte führen können, worauf auch das ausgeprägte Schuldempfinden Joe Lamptons hindeutet.

Und in der Tat ist Joe ja alles andere als schuldlos am bald folgenden Tod von Alice, der den zweiten Wendepunkt in der Struktur des Romans und in der persönlichen Geschichte des Aufsteigers bildet. Ähnlich wie die paradiesischen Urlaubsszenen ist der Tod von Alice am Steuer ihres Wagens ein recht deutlicher intertextueller Bezug des belesenen Bibliothekars John Braine zu dem Skandalroman der 1950er Jahre, *Bonjour Tristesse*<sup>184</sup>: Wie Anne Larsen in Françoise Sagens Roman stirbt Alice Aisgill in einem

---

<sup>184</sup> Vgl. zu den folgenden Ausführungen Sagan, Françoise: *Bonjour Tristesse*. Berlin: Ullstein, 2013, S. 176ff.

Autounfall, den beide Frauen in einem Zustand emotionaler Aufgewühltheit verursachen (vgl. Braine, 217). In beiden Fällen ist ein Selbstmord durchaus naheliegend, beide Frauen werden von ihren Männern wegen einer jüngeren Frau verlassen. Dieses entlehnte Motiv des vermeintlichen Unfalls erlaubt es Braine, die Tragik des Romans ganz auf den Protagonisten zu konzentrieren: Nur Joe weiß, dass in Wahrheit er die Schuld am Tod der heimlichen Geliebten trägt, die Gesellschaft kann ihn dafür nicht belangen, ein Skandal somit abgewendet werden. Für Joe selbst bedeutet diese Individualisierung und Internalisierung der Schuld allerdings, dass er sie nicht nur gänzlich alleine tragen sondern auch alleine verarbeiten muss – die reinigende Wirkung einer öffentlichen Sühne steht ihm nicht zu.

Im Falle von Alice kommt dem Autounfall dabei zusätzliche Bedeutung zu, repräsentieren Auto und Frau doch die zentralen Elemente und Aufstiegssymbole an beiden Wendepunkten in Joe Lamptons Leben. Beide Elemente haben für Joe zu Beginn die Bedeutung eines Ziels, das er erreichen will, beide symbolisieren signifikanter Weise beim Erreichen dieses Ziels nun den Tod. „[A]s long as Alice was there, I wouldn't die“, formuliert Joe noch während des Urlaubs – und auch diese Aussage erweist sich als *foreshadowing*, sowohl für Alice' Tod als auch für den emotionalen Tod Joes, der mit dem Ableben von Alice auch seine eigene Wandlung zum „zombie“ vollzieht: „Joe fühlt sich bei lebendigem Leibe gestorben“ (Rosenberg, 169), erkennt Rosenberg treffend.

Der Deal von Joes Lebensvertrag lässt sich mit der Dialektik von Gewinn und Verlust nun wie folgt zusammenfassen: Der erfolgreiche Aufstieg zu Reichtum wird mit dem Preis des Lebens bezahlt. Heinz Antor erkennt die darin ausgedrückte tragische Ironie, dass Joe der als tot empfundenen Ursprungskultur „Dead Dufton“ um jeden Preis entfliehen will, tatsächlich auch „das lebensspendende Glück mit Alice“ (Antor, 205) in der gegenseitigen Liebe findet, aber aufgrund einer „Fehleinschätzung der Bereiche des Sozialen und des Menschlichen ... das erste auf Kosten des letzteren betont und dadurch einen ‚Tod‘ der ganz anderen Art erleidet“ (Antor, 205). Joe erkennt für sich, dass seine menschlich-emotionale Glücks- und Liebeserfahrung mit Alice – aufgrund des nicht-gesellschaftskonformen Beziehungsmodells und Joes Unfähigkeit, von stereotypen Denkmustern abzuweichen – nicht mit dem rational kalkulierten Ziel des sozialen Erfolgs in Warley in Einklang zu bringen ist. Joe entscheidet sich aktiv und bewusst für Warley und formuliert den inneren Widerspruch als Problem der Verteilung



der Ressource Liebe, als Widerstreit zweier weiblicher Wesen um seine Liebe und Intimität:

I couldn't leave [Warley]. And if I married Alice, I'd be forced to leave it. You can only love a town if it loves you, and Warley would never love a co-respondent. I had to love Warley properly too, I had to take all she could give me.... I had to force the town into granting me the ultimate intimacy, the power and privilege and luxury which emanated from T'Top. (Braine, 197)

Die soziale Erwartungshaltung und das Aufstiegsstreben Joes erweisen sich als stärker als die Liebe zu Alice, den Widerstreit der Wunschstrukturen gewinnt der sozial-materialistische Teil von Joes Persönlichkeit. Alice zerbricht an der Zurückweisung durch Joe und verschuldet in betrunkenem Zustand ihren eigenen Tod. Mit Alice, so erkennt Antor (vgl. Antor, 205), stirbt auch der emotional-menschliche Teil von Joes Persönlichkeit, zurück bleiben mit Alice und ihm selbst zwei Leichen, aber: „I was the better-looking corpse, they wouldn't need to bury me for a long time yet“ (Braine, 224). Statt der erwarteten Liebe und Intimität erfährt Joe – wie wir gesehen haben – nur noch Isolation und Entfremdung.

Nach Ludewig liegt die Tragik Joe Lamptons darin begründet, dass diese ‚Tode‘ durchaus zu vermeiden gewesen wären, hätte Joe die richtigen Entscheidungen getroffen, die nämlich als Ziel ein Zusammenleben mit Alice forciert hätten. Ludewig erkennt mit Bezug auf Meinhard Winkgens, dass Alice – wie wir gesehen haben – nicht durch Joes von Stereotypen und festen Rollenmustern geprägte Wahrnehmung seiner Umwelt kategorisiert werden kann. Alice eröffnet Joe neue Sichtweisen und Definitionen seiner Umwelt und ist nicht in stereotypen Vorstellungen gefangen (vgl. Ludewig, 111f.). Geprägt durch ihre eigene hybride Subjektstruktur und geübt durch ihre Ausbildung an der Schauspielschule ist Alice in der Lage, „skripthaft vorgegebene Elemente und Verhaltensmuster aus verschiedenen Kulturen und heteronomen Kontexten“<sup>185</sup> zu internalisieren und zu kombinieren. Durch diese kreative „Selbstauffindung als hybride Identität“ (Winkgens, 212) schafft sie sich – dem kreativen Subjektmodell der Postmoderne bereits sehr ähnlich – „Spielräume kreativer individueller Abweichung“ (Winkgens, 175), die Joe Lampton – aufgrund seiner durch

---

<sup>185</sup> Winkgens, Meinhard: „Hybride Identitätskonstruktionen zwischen einer ‚Politik kultureller Differenz‘ und individueller Authentifizierung in den Fiktionen Hanif Kureishis – Anmerkungen zu *The Buddha of Suburbia* und *The Black Album*.“ In: Glomb, Stefan, und Horlacher, Stefan (Hg.): *Beyond Extremes. Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*. Tübingen: Narr, 2004, S. 173-214, S. 212.

die Dichotomie von Leben und Tod geprägten stereotypen Wahrnehmungsstruktur – verschlossen bleiben müssen. Da sich Joe dieser stereotypen Wahrnehmungsstruktur selbst nicht bewusst ist, hat er keine Möglichkeit ihr zu entgehen und damit auch nicht die Chance, die Spielräume schaffenden Identitätsangebote von Alice anzunehmen (vgl. Ludewig, 107f.). Joe bleibt damit den prädisponierenden Mustern seiner Vergangenheit und Herkunftskultur verhaftet. Mit der Entscheidung gegen Alice verursacht er nicht nur Alice‘ Tod, sondern auch sein eigenes emotionales Ableben – das er durch seinen sozialen Aufstieg von Anfang an vermeiden wollte.

Der emotionale Tod Joes äußert sich durch einen vom autodiegetischen Erzähler empfundenen Persönlichkeitsbruch, plötzlich ergreift das erzählende Ich für den menschlich-emotionalen Teil Joes gegenüber dem sozial berechnenden Teil Partei. Auf die Nachricht von Alice‘ Tod reagieren erlebendes und erzählendes Ich wie folgt:

‘I expected it,’ Joe Lampton said soberly. ‘She drove like a maniac. It doesn’t make it any less tragic, though.’ I didn’t like Joe Lampton.... He always said and did the correct thing and never embarrassed anyone with an unseemly display of emotions.... I hated John Lampton, but he looked and sounded very sure of himself sitting at my desk in my skin; he’d come to stay, this was no flying visit. (Braine, 219)

Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Persönlichkeiten Joe Lamptons ist auch hier der glatte emotionslose Erfolgsmensch, der das soziale Rollenspiel perfekt beherrscht, gegen das mitfühlende ‚wahre Ich‘. Entsprechend wird der Persönlichkeitsbruch auch formal durch den Wechsel der Personalpronomen seitens des autodiegetischen Erzählers verdeutlicht: Das emotional-menschliche ‚wahre Ich‘ wird entsprechend durch die erste Person „I“ gekennzeichnet – durch die Wahl der dritten Person „he“ markiert der Erzähler hingegen eine Distanz zum emotionslosen sozialen Rollenspieler, dem bedingungslosen Aufsteiger Joe Lampton (vgl. Antor, 202). Dennoch wird das Subjekt Joe Lampton zunehmend durch den bedingungslosen Aufsteiger dominiert, „he’d come to stay, this was no flying visit.“

Die zunehmende Dominanz des bedingungslosen Aufsteigers drückt sich in der unmittelbaren Folge auch durch die Selbstauffassung Joe Lamptons „als technisches Produkt, als Maschine“ (Antor, 202) aus: „Joe Lampton would take possession of me again. Joe Lampton Export Model Mark IA, warranted free of dust, flaws, cracks, ... or pity“ (Braine, 220). Wie wir bereits gesehen haben, diagnostiziert das erzählende Ich eine Fortsetzung dieser zunehmenden Okkupierung der ‚wahren‘ Persönlichkeit Joe Lamptons durch den emotionslosen Erfolgsmenschen bis in die Zeit der Gegenwart des

autodiegetischen Erzählers hinein fort: „‘You’re always in contact’ Alice said to me once. ‘You’re there as a person, you’re warm and human.’ ... She couldn’t say that now” (Braine, 124), fasst das erzählende Ich den grundlegenden Unterschied der beiden zeitlich getrennten Persönlichkeiten zusammen. Der autodiegetische Erzähler ist daher also ein Repräsentant des emotionslosen Teils von Joes Persönlichkeit. Der strukturelle Aspekt der Aufteilung von erzählendem und erlebendem Ich spiegelt folglich den Persönlichkeitsbruch Joe Lamptons auf der Ebene des Plots wieder – ein weiteres Beispiel für die äußerst durchdachte Strukturierung von *Room at the Top*.

Trotz dieses schleichenden emotionalen Todes bleibt das erzählende Ich doch immer noch fähig, diesen Verfall zu erkennen, entsprechend zu bewerten – und darüber immer noch Bedauern zu *empfinden*: „I look back at that raw young man sitting miserable in the pub with a feeling of genuine regret. I wouldn’t, even if I could, change places with him, but he was indisputably a better person than the smooth character I am now” (Braine, 123). Das unhintergehbare, wahre Selbst, das zu Emotionen fähig ist, lebt in der Selbstwahrnehmung des Erzählers Joe Lampton also doch noch jenseits der verschiedenen Schichten aus sozialen Rollen, die zur Isolation des bedingungslosen Aufsteigers beigetragen haben – ein starker Beleg für den zeitgenössischen Glauben an ein *true self* jenseits der verschiedenen Performanzen.

Wir haben mit Park und Goffman gesehen, dass dieser Glaube an den unhintergehbaren Kern der eigenen Persönlichkeit allerdings ‚nur‘ die unabdingbare Voraussetzung für das Funktionieren der Performanz des eigenen Selbst ist (vgl. Kapitel 2.3) – das hier postulierte ‚wahre Ich‘ also nur eine weitere Performanzebene und ausdrücklich kein ‚wahrer Kern‘ der Individualität. Im Falle des Erzählers Joe Lampton möchte ich argumentieren, dass dieser Glaube an das unhintergehbare *true self* allerdings gerade die Voraussetzung für das Weiterleben des nahezu emotionstoten Zombies Joe Lampton darstellt – und auf der Ebene der materialistischen Moral des Romans als Warnung vor der Aufgabe des wahren, emotionalen Selbst zugunsten des bedingungslosen gesellschaftlichen Aufstiegswillens fungiert.

Alice Ferrebe hat bei ihrer Untersuchung der *Masculinity in Male-Authored Fiction 1950-2000* zudem festgestellt, dass die narrative Bearbeitung problematischer Identitäten – wie z.B. der gespaltenen Persönlichkeit Joe Lamptons – durchaus zur Reaffirmierung von verunsicherten Identitäten beitragen kann:

In other words, unity of text = unity of self = unity of manhood: real men write coherent narratives. Real men, of course, are healthy men, and this conception of narrative as curative is firmly founded in a patriarchal psychoanalytical discourse, in which the doctor dispenses explicatory narratives to the weak-of mind. (Ferrebe, 14f.)

Die Aufspaltung Joe Lamptons in ein erlebendes und ein erzählendes Ich hat auch in dieser Dimension mehr als nur strukturelle Gründe: Das Bedürfnis zur Narration erfüllt für den erzählenden „zombie“ Joe Lampton zudem ‚kurative‘ Zwecke: Durch retrospektive Reorganisation des eigenen Lebens in eine sinnhafte kausale Abfolge wird die eigene gespaltene Persönlichkeit wieder verständlich gemacht – der erste Schritt auf dem Weg zur Heilung der geschädigten Psyche. Ludewig erkennt zudem, dass die narrative Rückschau nicht nur dazu dient, den vergangenen Ereignissen in Hinblick auf die Situation in der narrativen Gegenwart einen Sinn zu verleihen, sondern auch die bisher verdrängten Todeserfahrungen – sowohl bezogen auf Alice‘ Ableben als auch auf Joes eigenen emotionalen Tod – und das damit verbundene Schuldgefühl aufzuarbeiten. Während die bisherige Verdrängung dieser einschneidenden Erfahrungen (wie auch zuvor des Todes seiner Eltern und weiterer Kriegserlebnisse) ein Gesunden der Affektstruktur des Protagonisten verhinderte, kann die narrative Aufarbeitung der internalisierten Schuld der erste Schritt zur Heilung der eigenen Subjekthaftigkeit darstellen (vgl. Ludewig, 105f. und 115).

An dieser Stelle ist entscheidend, dass in dieser rückblickenden rekonstituierenden Erzählung die eigene Herkunftskultur der *working class* idealisiert und als echtes und authentisches soziales Netzwerk von emotional reifen Subjekten gegenüber der – mit Ausnahme von Alice – verkommenen Kriegswelt von Warley mit der dort herrschenden sozialen Verstellung und emotionalen Kälte vermittelt wird. Durch die narrative Rückbindung des Zombies an seine Herkunftskultur wird folglich einerseits die gespaltene Persönlichkeit Joes kurativ behandelt, seine *working-class* Identität gleichzeitig als Joes *true self* etabliert – auch wenn der unkorrupte Urzustand dieses *true self* aus Sicht des erzählenden Ichs unwiederbringlich verloren scheint.

Signifikanter Weise reagiert das ‚wahre Ich‘ Joe Lamptons unmittelbar nach Alice‘ Tod mit einem letzten Aufbäumen gegen die Okkupation durch den bedingungslosen Aufsteiger und versucht verzweifelt, das eigene *true self* durch einen Rückbezug auf die eigenen Herkunftskultur zu reaffirmieren: Aus Warley flieht er nach Leddersford, das bereits zuvor sein Rückzugsort mit Alice war, und begibt sich dort

„into the first pub that I saw“ (Braine, 221). Das hier beginnende Besäufnis führt Joe bald in eine typische *working-class* Gegend, in der am Freitagabend die Wochenendroutine der Arbeiterklasse beginnt (vgl. Braine, 225). Wieder im „nearest pub“ erkennt Joe noch, dass er der hier beheimateten *working class* längst entwachsen ist (vgl. Antor, 181), bevor die nunmehr getrennten Welten durch den steigenden Alkoholkonsum verschwimmen:

I was out of place there, as they would have been out of place at the Clarendon, and they knew it. I sensed their resentment with a deep enjoyment. It was what I needed, as satisfyingly acrid as cheap shag; I took half my pint of bitter at one gulp, looking with a derisive pity at the stupid faces around me – the faces of, if they were lucky, my future lorry-drivers and labourers and warehousemen. (Braine, 226)

Das „resentment“ der zukünftigen Untergebenen ist einerseits Ausdruck einer authentischen Emotionalität, zu der die Arbeiter nicht nur fähig sind, sondern die sie auch offen zur Schau stellen. Sie ist damit stereotypisch *working-class*, so ehrlich und unbequem wie die billige Kleidung – „cheap shag“ – der Arbeiter. Zugleich ist die Missbilligung der Arbeiter aber auch gerechte Strafe für Joes Vergehen und seine internalisierte Schuld, im Gegensatz zur Gleichgültigkeit der *upper classes* über Alice‘ Tod, und ihrer fehlenden sozialen Sanktionierung von Joes Fehlverhalten: „Nobody blames you“ (Braine, 235), versucht Eva Joe am Ende des Romans aufzubauen. „Oh my God, ... that’s the trouble“ (Braine, 235) schließt Joe Lampton seine eigene Erzählung ab.

Nach zahlreichen weiteren Drinks verfällt Joe am Abend von Alice‘ Tod endlich in die heraufbeschwörte Routine der *working class*: Nach Alkohol und Zigaretten kommt „the one drug that I hadn’t tried“ an die Reihe: Mavis „was about twenty, with frizzy blonde hair and small bones; she wasn’t bad-looking, but her face had a quality of inadequacy, as if there hadn’t been enough flesh available to make a good job of her femininity“ (Braine, 226). Das Liebesspiel mit ihr, das Joe aufgrund seiner Rollenspielerfahrungen nun schnell und mühelos einfädeln kann (vgl. Braine, 229), vertreibt zwar den Gedanken an Alice (vgl. Braine, 227), ruft aber Mavis‘ Freund auf den Plan. Ihn alleine kann Joe noch mit einem körperlichen *impression management* vertreiben (vgl. Braine, 228) – als dieser aber mit einem Freund zurückkehrt, um Joe zur Rechenschaft zu ziehen, kommt es zu einer heftigen Prügelei. Joe verfällt in den bereits bekannten Kampfmodus und seine „Unarmed Combat reflexes“ (Braine, 232), die er in

der Armee erlernt hat, retten ihn aus der bedrohlichen Situation – nicht allerdings ohne einige Wunden aus diesem Kampf davonzutragen.

In einer Straßenbahn in Richtung Stadtzentrum schließlich zieht Joe mit seinem abgerissenen Äußeren die Verachtung einer „clean and motherly“ (Braine, 233) wirkenden alten Frau auf sich – und Joe ist dankbar für die Gefühlsreaktion der Frau: „I found tears coming to my eyes. I was grateful to her for noticing me, for caring enough to be disgusted“ (Braine, 233). Wieder ist die emotionale Reaktion der menschlichen Umwelt das für Joe entscheidende Kriterium und nicht, ob diese positiv oder negativ ausfällt. Denn die Emotionalität der in einem eskapistischen Reflex gewählten Fluchtkultur der *working class* steht für Joe im krassen Gegensatz zur ursprünglichen Zielkultur Warleys, wie er nach seiner Ankunft im Stadtzentrum feststellen muss:

The lights and the noise and the cars and the busses and the trams and the people in the centre of the city were too much for me. I was nearly run over twice, and I was just as frightened of the people as I was of the traffic. It seemed to me as if they too were made of metal and rubber, as if they too were capable of mangling me in a second and speeding away not knowing and not caring that they'd killed me. (Braine, 233)

Wieder spürt Joe an dieser Stelle die Isolation von seiner Umwelt, nur diese Mal mit umgekehrten Vorzeichen. Die Gesellschaft der höheren Klassen, die ihn umgibt, schließt ihn aus, ist emotional indifferent gegenüber seiner Existenz, beachtet ihn nicht einmal jenseits ihrer Komfortzonen, die auch hier wieder als Autointerieurs gezeichnet sind. Joe selbst fühlt sich in dieser Situation auf seine verletzliche und unextendierte Körperlichkeit reduziert, die er bereits durch den vorangegangenen Kampf wieder bewusst erfahren hat.

Joe erkennt an diesem eskapistischen Abend, dass er sowohl seiner Herkunfts- als auch seiner Zielkultur entfremdet ist. „I have no home“ (Braine, 234), entgegnet er Bob Storr, als dieser ihn buchstäblich auf der Straße aufliest und ihm eröffnet, dass es nun Zeit sei, „to come home“ (Braine, 234). Eine emotionale Einbindung in seine menschliche Umwelt – für ihn wie für Jimmy Porter Quintessenz des Menschseins – ist für ihn nicht mehr möglich. Während die Herkunftskultur der *working class* ihm aber wenigstens noch eine – wenn auch vorwiegend negative – emotionale Reaktion entgegenbringt, so spiegelt sich in der Zielkultur der *upper classes* doch nur Gleichgültigkeit gegenüber Joes Existenz – oder Nicht-Existenz. Entsprechend wird der Grund für den empfundenen emotionalen Tod des eigenen emotionalen Selbst auch in der Zielkultur gefunden: „speeding away not knowing and not caring that they'd killed

me.“ Die mitfühlende Reaktion Bob und Eva Storrs und anderer Einwohner Warleys, die ihn nach eigener Aussage „all over Yorkshire“ suchten, widerlegen zwar diese Wahrnehmung Joes einerseits, bekräftigen aber andererseits die durch *Room at the Top* aufgestellte These, dass eine Integration des sozialen Aufsteigers aus der *working class* in die emotional reserviertere *middle class* offenbar nicht möglich ist.

Für den älteren Joe Lampton bleibt daher nur der Versuch, sein gebrochenes *true self* über die narrative Rückbindung an die emotional geprägte Herkunftskultur zu kurieren. Dieses *true self* wiederum wird in der Rückschau als ein idealisierter, wahrer Kern jenseits der sozialen Rollen definiert, das sich insbesondere durch seine Fähigkeit zur emotionalen Reaktion und Anteilnahme, durch seinen Kampfgeist, seine maskuline Körperlichkeit, den Stolz auf seine Herkunftskultur sowie die soziale Einbindung in diese auszeichnet. Auch hier fungiert der *Working Class Hero* folglich als ein Modus der Reaffirmierung einer verunsicherten maskulinen Klassenidentität. Durch seine Überhöhung als *true self* aber dient das Subjektmodell im Zuge der Moral von *Room at the Top* aber noch zu mehr: Als unhintergehbare Selbst jenseits aller sozialen Rollen fungiert es als Reaffirmierung des Identitätskonzeptes eines *true self* an sich, das durch den durch Robert Ezra Park und Erving Goffman angestoßenen Diskurs der Performativität in den 1950er Jahren zunehmend in Zweifel gerät. *Room at the Top* greift diesen Diskurs durch die allgegenwärtige Betonung sozialer Rollenspiele in der Gesellschaft Warleys auf – und postuliert dennoch die Existenz unhintergebarbarer *working-class* Identitäten, deren Authentizität sich insbesondere durch die Fähigkeit der emotionalen Reaktion und Anteilnahme definiert.

Der jugendliche Protestcharakter eines Jimmy Porters geht dabei allerdings weitgehend verloren und wird durch eine durch Alice repräsentierte emotionale Reife ersetzt, die als tragfähige Grundlage menschlichen Zusammenlebens postuliert wird. Wie Jimmy Porter, so scheitert auch Joe Lampton an seinem Versuch, eine eigene gelungene Subjekthaftigkeit zu kreieren und zu etablieren – und das obwohl in Joes Fall die „success-story of a working class individual“ (Dodds, 6) im Sinne eines sozialen Aufstiegs gelingt. In Hinblick auf Joes emotionale Entwicklung allerdings „dominiert das Scheitern diese literarische Lebensgeschichte. Eine tiefe emotionale Selbstentfremdung, der Verlust einer authentischen Affektstruktur, einhergehend mit einer unüberbrückbaren Kluft zwischen dem erzählenden Ich und dem handelnden Ich sind sein Schicksal geworden“ (Ludewig, 114), wie Isabell Ludewig Joes Bilanz des Scheiterns zusammenfasst. Dennoch wird der *Working Class Hero* als Option

vorgestellt, den Status der undefinierten eigenen Identität zu überwinden – und er dient gleichermaßen als Subjektmodell, dem das Scheitern zwar durchaus inhärent sein mag, das aber auch Wege aufzeigt, selbst als gescheiterte Existenz die Herausforderung des Lebens an sich weiterhin zu bestreiten.

#### **5.4. Room at the Top: Die Extension des *Working Class Hero***

Der große Erfolg von *Room at the Top* belegt, dass der programmatische Aufsteigerroman mit biographischen Einflüssen des Autors nicht nur ein *best practice* Beispiel zeitgenössischer Literaturvermarktung ist, sondern auch genau den Nerv der gesellschaftlichen Veränderung der Zeit trifft. Während *Look Back in Anger* das Portrait eines im Keim ersticken sozialen Aufstiegs vermittelt, behandelt *Room at the Top* die Herausforderungen eines gelingenden Aufstiegs. Die Tatsache, dass der Protagonist dennoch daran scheitert, eine für sich funktionierende oder gelungene Subjekthaftigkeit zu etablieren, macht das grundlegende Spannungsfeld des Romans aus. Dieses entspannt sich entlang zweier gegenläufiger Handlungsstränge, die durch die sorgsame Struktur des Romans getragen werden: Der gelingende soziale und materielle Aufstieg Joe Lamptons wird durch den gegensätzlich verlaufenden Verfall von Joes emotionaler Persönlichkeit kontrastiert.

Die Entwicklung beider Handlungsstränge ist begrenzt durch zwei Wendepunkte der diametralen Verläufe, die als Scheitelpunkte von Joes Aufstieg und seiner Persönlichkeitsentwicklung angelegt sind. Beide Punkte fungieren dabei als Auslöser der tiefgreifenden persönlichen Veränderungen Joes in Bezug auf seine Herkunftskultur: Während der erste Wendepunkt der materiellen Epiphanie Joes seine Abkehr von seiner Herkunftskultur und den durch sie repräsentierten Werten darstellt, löst der zweite Wendepunkt eine Wunschstruktur der Rückkehr zu den alten Werten und Identitätsmustern der *working class* aus.

Begleitet wird die diametrale Umkehr der Bewertung der Herkunftskultur durch die damit einhergehende Neubewertung des Dualismus von Leben und Tod, der den Roman als weiteres strukturgebendes Merkmal durchzieht: Wird die Herkunftskultur von „Dead Dufton“ eingangs mit dem Tod gleichgesetzt und Warley als echter ‚Lebensraum‘ gesehen, kehrt sich diese Zuweisung mit dem zweiten Wendepunkt des Romans um: Warley wird nun zum todbringenden Raum, in dem Joe den Tod seiner



großen Liebe Alice und sein eigenes emotionales Ableben erfahren muss. Die Herkunftskultur der *working class* wird hingegen rückblickend als eine Gemeinschaft emotionsfähiger Menschen idealisiert, die durch ihre Fähigkeit zur emotionalen Empfindung die grundlegende Eigenschaft menschlichen Lebens erfüllen. Dabei wird das Muster einer auf gegensätzlichen Stereotypen beruhenden Wahrnehmung und Lebensauffassung Joe Lamptons deutlich, das verhindert, dass Joe alternative dritte Wege des Handelns erkennen und verfolgen kann. Entsprechend kann er auch die von Alice angebotenen alternativen Lebens- und Partnerschaftsentwürfe nicht als gangbare Lebenswege erkennen und ergreifen, da diese sich nach seiner Auffassung nicht mit einem Leben in der Gesellschaft von Warley und dem dort eingeschlagenen Aufstiegsweg integrieren lassen.

Während seines erfolgreichen Aufstiegs folgt zunächst dem Modell des bedingungslosen Karrieristen der Übergangszeit, der seinen Aufstiegswillen voraussetzungs- und skrupellos vollziehen wird. Wie Jimmy Porter findet auch er die Pforten zu den Zielen der *upper classes* durch seine zukünftige Schwiegermutter eingangs verschlossen. Auch er wagt den Aufstand, im Unterschied zu Jimmy allerdings mit dem klaren Ziel der Etablierung seiner selbst als Teil der Zielkultur, allen Widerständen zum Trotz. Dennoch changiert die Gefühlswelt Joes zwischen dem Ehrgeiz der Assimilation mit der Zielkultur und dem Protest gegen die Vertreter derselben. Im Rhythmus dieses Wechsels oszilliert er zwischen den Subjektmodellen des bedingungslosen Karrieristen und dem *Working Class Hero* hin und her. Der *Working Class Hero* bietet für Joe dabei ein Rückzugsgebiet „sozial motivierter Protesthaltung und rebellischer Selbstaffirmation“ (Antor, 171) nach Jimmy Porters Vorbild. Der bedingungslose Karrierist hingegen hält Joe das stete Ziel des Zutritts und des Arrangements mit der Zielkultur, gegen die revoltiert wird, vor Augen. Durch diese Mischung aus Assimilation und Protest verschwimmen die traditionellen Grenzen zwischen der stereotypen Gegenüberstellung von *us vs. them*, die im Falle Joes ohnehin zu einem *me vs. them* verschoben sind.

In der Auseinandersetzung mit den männlichen Konkurrenten seiner Umwelt assoziiert Joe sämtliche hierarchische Faktoren wie finanzielle und materielle Mittel, sozialer Status oder militärische Meriten mit der Körperlichkeit seiner Gegenspieler. Alle genannten Aspekte werden in der Wahrnehmung Joes zu Extensionen der Körperlichkeit dieser Männer. Das Ergebnis ist ein Ausmaß physisch-materieller Extension, der sich auch der stereotyp kräftige Vertreter der *working class* geschlagen

geben muss. Entsprechend nimmt aber auch Joe sich später – nach seinem erfolgreichen Aufstieg – selbst als extendierter Körper war. Der stereotype Aspekt der körperlichen Potenz der *working class* wird somit durch die Potenz der physisch-materiellen Extensionen ersetzt. Die rivalisierenden Männer werden in Joes Wahrnehmung zu Medien im Sinne McLuhans – zu *physical extensions of man*, deren körperliche Extension aber eine emotionale Isolation von der sozialen Umwelt zur Folge hat.

Eine unabdingbare Voraussetzung für den erfolgreichen Aufstieg Joes stellt die Beherrschung des gesellschaftlichen Rollenspiels dar. Die performative Beherrschung der verschiedenen situativen Skripte ermöglicht Joe die schnelle Eingliederung in die Gesellschaft Warleys – und verhilft ihm unverhofft zum Ziel seiner Aufstiegsträume. Ironischer Weise ist es gerade die vor Mr. Brown zur Aufführung gebrachte Selbstinszenierung als *Working Class Hero*, die Mr. Brown von Joes angeblich redlichen Absichten überzeugt und die den Vater Susans dazu bewegt, Joe nicht nur die Heirat seiner Tochter zu erlauben sondern damit auch den sozialen Aufstieg abzuschließen.

Der auf diese Weise erfolgreiche Aufstieg wird vom erzählenden Ich allerdings retrospektiv als Abschluss eines Vertrages aufgefasst, dessen Konditionen für Joe einen Dualismus aus Gewinn und Verlust festschreiben. Auf der Habenseite verbucht Joe insbesondere materielle Errungenschaften, die ihm neben einem anfänglichen Lustgewinn auch die Möglichkeit der Extension der eigenen Körperlichkeit und den damit verknüpften sozialen Einfluss ermöglichen. Dass Soll wird hingegen bestimmt durch eine schleichende Anhedonie, eine degenerierende Fähigkeit zur emotionalen Empfindung und eine damit einhergehende Entfremdung und Isolation von Herkunftskultur und Zielkultur gleichermaßen.

In diesem Dualismus aus Gewinn und Verlust äußert sich eine reaktionäre Moral, die durch puritanische Einflüsse geprägt ist: Das Lustverbot, das nach Marcuse für die Herkunftskultur der *working class* gilt, ist in *Room at the Top* und anderen Romanen deutlich zu erkennen. Die zumindest teilweise Lösung für dieses moralische Dilemma des Aufsteigers wird durch den Rückfall auf eine idealisierte Wahrnehmung der Herkunftskultur, ausgedrückt durch das Subjektmodell des *Working Class Hero* propagiert. Trotz der immensen Wichtigkeit von sozialen Rollenspielen in *Room at the Top* postuliert der Roman durch den *Working Class Hero* das Vorhandensein eines *true self* jenseits der gesellschaftlichen Rollen. Dieses ‚wahre Ich‘ Joe Lamptons äußert sich insbesondere in seiner Beziehung zu Alice Aisgill, in der Joe sowohl wahre Liebe findet

als auch sein wahres Ich ausleben darf. Alice selbst nimmt für Joe eine Vielzahl an teils widersprüchlichen Rollen ein (Mutter, männlicher Freund, *femme fatale*, Ehefrau), bleibt in ihrer Gesamtheit für Joe und den Leser aber nicht kategorisierbar. Die Beziehung der beiden zueinander findet deshalb und aufgrund der sozialen Unmöglichkeit – Alice ist eine verheiratete Frau – keine konkrete Definition. Sie ist daher eine jener Beziehungsentwürfe, die zwischen lebenslanger Partnerschaft und vorübergehender Projekthaftigkeit in der Schwebelage bleiben müssen.

Alice im Gegenzug hat eine sehr klar umrissene Rollenerwartung an Joe: Dieser soll stets dem Subjektmodell des wahren Ichs entsprechen, das mit dem Subjektmodell des *Working Class Hero* gleichzusetzen ist: Es ist die Kombination aus rauer, unextendierter Körperlichkeit und offener Emotionalität, die Alice besonders anziehend findet. Die authentische Emotionalität wird in diesem Zuge auch von Alice zur Grundlage echter Menschlichkeit erweitert und erfährt damit – wie bei Jimmy Porter auch – als notwendige Eigenschaft des Subjektseins besondere Wichtigkeit für den Identitätsmodus des *Working Class Hero*. Die als wahre Liebe empfundene Beziehung zu Alice wird von Joe retrospektiv jedoch nur noch als einmalige traumhaft-eskapistische Episode wahrgenommen, die langfristig nicht in den auf sich gegenseitig ausschließenden Stereotypen basierenden Lebensentwurf des sozialen Aufstiegs integriert werden kann. Dies äußert sich in Joes narrativem Rückblick insbesondere durch ein wiederholtes *foreshadowing* von Todessymbolen und Todessehnsüchten auf Seiten Alice – ein Erinnerungsmuster, das Joe aufgrund seiner traumatischen Kriegserfahrungen um jeden Preis zu vermeiden sucht und daher einen gewichtigen Grund für die Beendigung der Beziehung zu Alice darstellt. Der folgende Tod von Alice geht mit der eigenen Erfahrung Joes einher, zu einem lebenden Toten, einem ‚Zombie‘ zu werden. Dabei hätten die durch Alice angebotenen hybriden Identitätsmuster durchaus das Potential, Joe mit Wegen zwischen seinen stereotypen Wahrnehmungen zu einer gelungenen Subjekthaftigkeit im Sinne einer ‚gesunden‘, bejahenswerten Affektstruktur zu verhelfen. Alice – mit ihren selbstgeschaffenen Spielräumen hybrider Subjekthaftigkeit ein Vorläufer des Kreativsubjekts der Postmoderne – gelingt es allerdings nicht, Joe aus seinen durch die Dichotomie von Leben und Tod geprägten Wahrnehmungsmustern zu entreißen und damit neue Perspektiven gelungener Subjekthaftigkeit jenseits des sozialen Aufstiegs zu vermitteln.

Nach der den Aufstieg dominierenden Dialektik von Gewinn und Verlust lässt sich nun zusammenfassen: Der erfolgreiche Aufstieg zu Reichtum wird von Joe mit

dem Preis des Lebens bezahlt. Seine Versuche, der mit dem Tod assoziierten Ursprungskultur Duftons zu entfliehen enden in einer unerwarteten Todeserfahrung: Der grundlegenden menschliche Fähigkeit der Emotionalität beraubt, empfindet Joe sein eigenes menschliches Leben nicht mehr als solches. Stattdessen nimmt er sich als maschinengleiches Wesen war, das in seinem kalkulierten Aufstiegsstreben über das „wahre Ich“ dominiert und dieses verdrängt hat.

Die Struktur des Romans mit einem autodiegetischen Ich-Erzähler, der rückblickend eine entscheidende Phase des eigenen Lebens narrativ aufarbeitet, erhält vor dem Hintergrund des hier beschriebenen Persönlichkeitsbruchs eine neue Bedeutungsdimension: Durch die retrospektive narrative Reorganisation des eigenen Lebens in eine sinnhafte kausale Abfolge wird die eigene gespaltene Persönlichkeit und das eigene Schicksal wieder nachvollziehbar gemacht – die Narration erhält dadurch selbst-kurative Funktion für das erzählende Ich. Joes Herkunftskultur der *working class* wird in dieser retrospektiv rekonstituierenden Erzählung idealisiert und als echtes und authentisches soziales Netzwerk von emotional rauhen aber reifen Subjekten gegenüber der verwerflichen Kultur Warleys mit der dort herrschenden sozialen Verstellung und emotionalen Kälte etabliert. Durch die narrative Rückbindung des gebrochenen Aufsteigers an seine Herkunftskultur wird folglich einerseits die gespaltene Persönlichkeit kurativ behandelt, der Identitätsmodus des *Working Class Hero* aber gleichzeitig auch tendenziell als *true self* des Subjekts Joe Lampton propagiert.

Auch in *Room at the Top* fungiert das Subjektmodell des *Working Class Hero* folglich als ein Modus der Reaffirmierung einer verunsicherten maskulinen Klassenidentität. Durch seine Überhöhung als *true self* dient das Subjektmodell im Zuge der Moral des Romans aber auch als Bestätigung der Existenz eines unhintergehbaren Selbst jenseits aller sozialen Rollen. Das Subjektmodell fungiert so als Reaffirmierung des Identitätskonzeptes eines *true self* an sich, dass durch den durch Robert Ezra Park und Erving Goffman angestoßenen Diskurs der Performativität in den 1950er Jahren zunehmend in Zweifel gerät.

## 6. Fazit: Identität und Materialität im Fluss – die neue Lehre der 1950er Jahre

The Fifties – these are the flashbacks as they come to me....

Television and the TV ‘celebrity’, espresso bars, skiffle, the boom of the pop-singer, indoor plants, Samuel Becket, The Threepenny Opera, Louis Armstrong’s visit and jazz becoming smart as well as widespread, capital punishment, Actor’s Studio, James Dean, Marlon Brando, jeans, full employment, ... jukeboxes, new playwrights, ... brighter shops and more consumer goods, cult of the bust, Monroe, Mansfield and Dors, Audrey Hepburn and the gamin vogue, ... Elvis Presley, Tommy Steele and build-up boys, rock ‘n’ roll, Billy Graham, the Cold War and the detergent war, TV commercial jingles, ... Suez and Hungary and Cyprus, the flight from Communism, Burgess and Maclean, the ‘provincial’ novel, the Goons, The Catcher in the Rye, nylon shirts, McCarthyism, strikes, Trades Unionism’s rise to full power, ... rising prices, inflation, the lung cancer panic, [...] the death of Orwell, Shaw and Dylan Thomas, the teen-age industry, ... the sputnik just slightly ahead of Foster Dulles in his encirclements of the globe.... (Allsop, 32f.)

Meines Erachtens schafft Allsop mit dieser assoziativen Reihung von Flashbacks aus seiner *angry decade* bereits im Jahr 1958 ein äußerst lebhaftes und buntes Gemälde der 1950er Jahre, das politische, geschichtliche, hoch- und popkulturelle Ereignisse einfängt, von denen es nur wenige nicht in einen jener in unserer Zeit beliebten medialen Rückblicke vergangener Dekaden schaffen würden. Allsops eigene Bewertung seines Sittengemäldes fällt äußerst negativ aus: „what a sombre picture it gives us of a sick and meretricious society“ (Allsop, 33) fasst er seinen Rückblick zusammen und führt die hier schon angedeutete Pathologisierung seiner Zeit fort: „The most frightful thing predominant there is the desperate avoidance of thought, with the intellectual and cultural influences sandwiched thinly between the rubbish. It looks, mostly, like an inventory of the contents of a dope-addict’s cupboard“ (Allsop, 33). Immerhin erkennt Allsop „that among that welter of cross-purposes and confused attitudes there is a greater fluidity of ideas than has been known in previous decades“ (Allsop, 33), und diese finden eben ihren Ausdruck; sei es in scheinbarem kulturellen Abfall oder in jenen scheinbar wenigen Werken von intellektuellem Anspruch. Die hier behandelten Werke zählt Allsop zu den hochkulturellen Errungenschaften – obwohl (oder gerade weil?) sie ganz klar von popkulturellen Einflüssen geprägt sind. Beide sind ohne Zweifel – wie wir gesehen haben – Ausdruck jener „fluidity of ideas“, die schon in den oft als reaktionär bewerteten 1950er Jahren unterschwellig – quasi an der Peripherie der Soziosphäre – Einfluss nehmen und den weitaus revolutionäreren 1960er und 1970er Jahren den Boden bereiten.

Beide Werke sind trotz ihrer subtilen Progressivität in der Tat auch durch profunde traditionalistische Tendenzen geprägt: Jimmy Porter pflegt eine paradox anmutende Idealisierung des imperialen Zeitalters, Joe Lamptons *Moral* stellt dar, dass ein Herauswachsen über die eigenen Klassenwurzeln hinaus nur durch eine emotionale Entfremdung erzielt werden kann. Beide Werke zeichnet daher „an intense nostalgic longing for the security and the innocence that seem to have been present in Britain before the 1914 war” (Allsop, 18) aus. Diese Idealisierung der eigenen „tribal ancestral memory, ... romantically gloss[ed] all over into a sunny simplicity” (Allsop, 18), erwächst also aus einem unbestimmten Gefühl der Unsicherheit und Undefiniertheit von Werten, die durch zwei kurz aufeinanderfolgende Weltkriege ins Wanken geraten. Die traditionalistischen Bestandteile beider Werke dienen daher als Reaffirmierungsmodus in einer noch modernen Zeit mit bereits postmoderner Richtungslosigkeit.

Kenneth Allsop diagnostiziert in seinem noch recht kurzfristigen Rückblick auf die 1950er Jahre und die durch die hier untersuchten Protagonisten Jimmy Porter und Joe Lampton eingegrenzte Generation der damals 25- bis 35-Jährigen, „a lifetime incessantly crisscrossed by catastrophe“ (Allsop, 17) – vom *General Strike* aus dem Jahre 1926 über die Gräueltaten der Nazis und des Zweiten Weltkriegs bis hin zu den angstvollen Jahren unter dem Damoklesschwert der Wasserstoffbombe. Diese vorwiegend negative Lebenserfahrung, die sich auch in Joe Lamptons Wahrnehmung des eigenen Lebens als eines Kriegszuges äußert, führt nach Meinung Allsops zu einer „textbook psychotic situation: the emotional deadlock in a person caused by a general conviction that certain major man-made problems that man is facing are beyond the capacity of man to solve. That is part of the spreading sense of loss of liberty and identity“ (Allsop, 21), das in dieser Arbeit behandelt wurde. Der aus dieser Situation erwachsende Zweifel hinsichtlich der geltenden Werte dehnt sich auf das Selbst aus und resultiert in einem tiefen Identitäts- und Werteverlust, der für ein sinnhaftes Dasein des Individuums allerdings kompensiert werden muss.

Der von Allsop diagnostizierte „emotional deadlock“ muss fast zwangsläufig durch eine Überbetonung der Emotionalität aufgelöst werden, wie sie von Jimmy Porter und Joe Lampton betrieben wird. Mit seiner Propagierung einer ausgeprägten Emotionalität als dem zentralen Merkmal individueller menschlicher Authentizität – gegenüber der auf Selbstkontrolle ausgelegten reservierten Affektstruktur einer durch die *middle class* vertretenen hegemonialen Subjektkultur der Moderne – repräsentiert Jimmy Porter die Geburt des *Working Class Hero*, einem Subjektmodell des Übergangs

zwischen Moderne und Postmoderne. Dem grundlegenden Dogma einer ausgeprägten Affektstruktur entsprechend äußert sich die Forderung nach mehr authentischer Emotionalität Jimmys in Form eines lauten Protests gegen die *upper classes* und das durch sie vertretene Subjektmodell – wohlgernekt ohne aus diesem Protest ein zielgerichtetes politisches Programm zu entwickeln.

Aufgrund der beschriebenen Leiderfahrung in der Ära der Katastrophen ist es zudem naheliegend, dass diese Emotionalitätsbetonung vorwiegend auf Affekten wie das von beiden Protagonisten propagierte stereotype Leiden des sozialen *underdogs* fokussiert. Die zur Grundlage des Subjekt- oder Menschseins erhobene emotionale Authentizität ist somit vorwiegend durch negative Gefühlsstrukturen geprägt. Mit seiner pessimistisch anmutenden Leidorientierung unterscheidet sich das Subjektmodell des *Working Class Hero* auch von dem bald folgenden hegemonialen Subjektmodell nach Reckwitz, dem kreativ-konsumtorischen Subjekt der Postmoderne, das Reckwitz erst ab den 1980er Jahren zeitlich verortet. Dieses betreibt mit seiner Selbstorientierung eine Verfolgung des konsumtorisch-hedonistischen Lustprinzips, „eine Suche nach Authentizität und Selbsterweiterung in befriedigenden Erlebnissen“ (Reckwitz, 442), ein Streben nach positiv besetzten Emotionen im Rahmen der eigenen kreativen (multiplen) Selbstentfaltung (vgl. Reckwitz 2006, 15, 442f.). Es wird deutlich, dass insbesondere *Room at the Top* als frühe literarische Studie dieser hedonistischen Selbstorientierung gelesen werden kann – und aufgrund des noch zu progressiven Ansatzes und der pessimistischen Weltsicht die traditionalistische Moral eines letztlich anhedonischen und gescheiterten Selbst propagieren muss. Die „multiple Entfaltung des Ichs“ (Reckwitz 2006, 442) des konsumtorischen Kreativsubjekts wird noch zur krankhaften Persönlichkeitsspaltung pathologisiert, die erfahrene „Distanz zu sozialen Normalitätserwartungen“ (Reckwitz 2006, 443) noch als soziale Unmöglichkeit erlebt und die „alltägliche ästhetische Stilisierung der eigenen Person“ (Reckwitz 2006, 443) als falsches soziales Rollenspiel und isolierende Extension der eigenen Körperlichkeit propagiert.

Das damit verbundene zentrale Element des unentfremdeten ‚*self growth*‘ das Reckwitz nach A. Maslow für das postmoderne Kreativsubjekt erkennt (vgl. Reckwitz 2006, 446), wird vom *Working Class Hero* noch – obwohl von Joe Lampton aktiv betrieben – als unnatürliche Aufblähung des Ichs über den wahren Kern des Subjekts hinaus verurteilt. Die durch die Entfaltung des Selbst betriebene Selbstkonstruktion wird noch nicht als Selbstverwirklichung, sondern als Selbstentfremdung empfunden.

Für das konsumtorische Kreativsubjekt führt die Selbstentfaltung zu einer „Neucodierung des Subjekts, das nun als Instanz eigenverantwortlich-riskanter, quasi-unternehmerischer Aktivität wie auch als Instanz der Wahl zwischen konsumierbaren Optionen, mithin als Subjekt und Objekt eines ‚Marktes‘ von angebotenen und nachgefragten Items präsentiert wird“ (Reckwitz 2006, 446). Das hier von Reckwitz für das hegemoniale Subjektmodell der Postmoderne erkannte ‚Marktprinzip‘ des Subjekts ist ebenfalls bereits in Joe Lamptons ‚*market contract*‘ mit der Gesellschaft von Warley angelegt. Besonders deutlich äußert es sich in seiner Beziehung zu Frauen, die von ihm als Ware wahrgenommen werden – denen gegenüber er durch seine körperliche Extension und Selbstentfaltung aber auch danach strebt, „ein Objekt der Wahl durch andere zu sein und versucht, seine Wählbarkeit zu sichern“ (Reckwitz 2006, 451). Die aus dieser bei Braine rein ökonomisch angelegten Wahl entstehenden Beziehungen werden jedoch ebenfalls als konstruiert empfunden, wie die Verbindung zwischen Joe und Susan belegt. Diese ist zu sehr am Interesse des *self growth* im Sinne von Joes Aufstiegsstreben orientiert und zu wenig am der Vorgabe der emotionalen Authentizität. Da die Beziehung zwischen Susan und Joe allerdings durch die traditionell bindenden Institutionen der Ehe und der Kleinfamilie gestützt wird, ist ein postmodernes Aufkündigen des temporären ‚Projektes Beziehung‘ nicht möglich.

Wie maßgeblich das traditionalistische Prinzip der Ehe noch wirksam ist, zeigt das Gegenbeispiel der als ‚wahre Liebe‘ empfundenen Beziehung zwischen Joe und der verheirateten Alice Aisgill. Diese Beziehung erfüllt zwar die Erwartung der emotionalen Authentizität, verheißt sogar das Potential einer in der neuen Beziehung verwirklichten gelungenen Subjekthaftigkeit, verstößt als außereheliche Affäre allerdings gegen traditionalistische gesellschaftliche Erwartungen, die sich erst im Stadium der Erodierung befinden. Auch wenn die Beziehung zwischen Joe und Alice „zur reziproken Generierung von quasi-ästhetischen, der Selbstkreation förderlichen Erfahrungen“ (Reckwitz 2006, 450) beiträgt, wie Reckwitz für postmoderne Intimitätsbeziehungen erkennt, so bleibt ihre Etablierung als gesellschaftlich akzeptierte Beziehungsform für die Liebenden doch (noch) eine eskapistische Illusion, die auch noch keinen Ausdruck in einer kategorisierenden terminologischen Definition finden kann.

Der *Working Class Hero* als Subjektmodell des Übergangs vermag diese Fremdkontrolliertheit und Fixiertheit großer Teile der eigenen Identität zwar bereits als Zwang empfinden, die Befreiung aus diesem „Zwang zur Selbstidentität“ (Reckwitz



2006, 443) bleibt allerdings der *counter culture* der 1960er und 1970er Jahre und dem daraus entwachsenden konsumtorischen Kreativsubjekt der Postmoderne vorbehalten. Das durch Joe Lampton vertretene Subjektmodell des *Working Class Hero* erweitert das ursprüngliche Modell Jimmy Porters folglich gedanklich um zahlreiche Facetten neuer Subjekthaftigkeit, betreibt also eine experimentelle Extension des neuen Subjektmodells, fällt in seinem Gesamtfazit aber doch auf traditionelle Bewertungsmuster zurück, die dem Subjekt einen Rückzug auf bekannte Identitätsmuster erlauben. Während der *Working Class Hero* folglich rückwärtsgewandt eine Reaffirmierung der kohärenten Selbstidentität betreibt und dadurch das Vorhandensein eines ‚*true self*‘ propagiert, etabliert das spätere hegemoniale Subjektmodell des konsumtorischen Kreativsubjekts die Multivalenz des Selbst als eine der Kernwerte des postmodernen Subjekts an sich (vgl. Reckwitz 2006, 448). Da die Erkenntnis der multiplen, situativ bedingten Definition des Selbst allerdings nunmehr bekannt und der Zweifel an einer ‚gesunden‘ sinnstiftenden Kohärenz des wahren Selbst gesät ist, muss die resultierende Subjekthaftigkeit des *Working Class Hero* nahezu zwangsläufig eine nicht-gelingende sein. Folglich ist das Scheitern der eigenen Subjekthaftigkeit dem Selbst beider hier untersuchten Protagonisten inhärent: Im Falle Jimmy Porters als Protest generierendes und damit paradoxer Weise antreibendes und sinnstiftendes Motivationsmuster, im Falle Joe Lamptons als nicht mehr zu kittender Bruch des einstigen gesunden und wahren Ichs.

Der *Working Class Hero* erweist sich also als ein Subjektmodell des Übergangs – noch in der Tradition verhaftet und in seiner Lösungsorientierung grundsätzlich rückwärtsgewandt, jedoch bereits neue Möglichkeiten der selbstentfaltenden postmodernen Subjekthaftigkeit erforschend. Als ein Subjektmodell, das in seiner Rückwärtsgewandtheit verhaftet bleibt und dem zudem das Scheitern inhärent ist, kann der *Working Class Hero* sich allerdings nicht zu einem neuen hegemonialen Subjektmodell entwickeln. Denn ein hegemoniales Subjektmodell muss *per definitionem* eine gelungene Subjekthaftigkeit als Vorbild anbieten, dem es sich zu folgen lohnt. Das vorwärtsgewandte und optimistische Subjektmodell des konsumtorischen Kreativsubjekts erfüllt diese Kriterien und bietet mit seiner Akzeptanz identitärer Multivalenz ein passenderes und vielfältig anwendbares *role model* für postmoderne Lebensformen. Der *Working Class Hero* allerdings bleibt in seinen Grundzügen auch in der Folgezeit über die 1950er Jahre hinaus erhalten: Er fungiert als non-hegemoniales Subjektmodell, das – wie andere Subjektmodelle auch – ein

Reservoir möglicher Identitätsmodi und Versatzstücke für das multivalente Kreativsubjekt der Postmoderne darstellt. So entlehnt das konsumtorische Kreativsubjekt, wie wir gesehen haben, einige Bestandteile des *Working Class Hero* wie z.B. die Suche nach authentischer Emotionalität, die Protesthaltung gegenüber einschränkenden gesellschaftlichen Erwartungen und nicht zuletzt die hedonistisch-konsumtorische Orientierung.

Darüber hinaus dient der *Working Class Hero* jedoch auch als Sinnreservoir und *role model* für jene Individuen, die das eigene Subjektsein eben nicht als ein gelungenes wahrnehmen, sondern als ein gescheitertes: In Hinblick auf verwehrte soziale Aufstiege, misslungene soziale Integration oder enttäuschte Erwartungshaltungen an die Ausprägung der eigenen Individualität; in all jenen situativen Kontexten also, in denen ein Scheitern zur realen Lebenserfahrung gehört. Dies ist nicht nur für die vielen *Angry Young Men* aus unteren Schichten der Fall, die die Bestsellerlisten der 1950er Jahre bevölkerten, und von denen Alan Sillitoe's Arthur Seaton in *Saturday Night and Sunday Morning* (1958) vielleicht der typischste und mit Sicherheit einer der einflussreichsten war. Die äußerst erfolgreiche Verfilmung des Romans aus dem Jahre 1960 transportierte das Subjektmodell des *Working Class Hero* als Lebensstil in die frühen 1960er Jahre und hin zu einer neuen männlichen Rezipientenschicht, für die das Phänomen Jugendkultur nunmehr keine Neuheit mehr, sondern gelebte Realität darstellt. Die übertriebene und idealisierte männliche Reaffirmierung in *Saturday Night and Sunday Morning* lässt Nigel Gray konstatieren dass „Sillitoe is too much taken with the working-class hero cult.“<sup>186</sup> Seine initiale Wirkung auf die 1960er Jahre verfehlen Text und Film jedoch nicht. Auch in Arnold Weskers Trilogie, in den Werken von Harold Pinter und den Texten von David Storey findet sich das Phänomen des *Working Class Hero* in verschiedenen Facetten wieder. Einige protestierende Jugendbewegungen der 1970er Jahre wie ‚Ska‘ und ‚Punk‘ entlehnen ebenfalls große Teile des *Working Class Hero* für das eigene subkulturelle Subjektmodell. Martin Amis' *Money* von 1984 nimmt nicht nur klare Anleihen am Konzept der *physical extension of men* und führt dieses zu einem neuen Extrem, der Roman belebt auch die Misogynie und den rebellischen Kampfgeist seiner zornigen Vorgänger aus den 1950er Jahren wieder (vgl. Ferrebe 2005, 166).

---

<sup>186</sup> Gray, Nigel: *The Silent Majority*. London: Vision, 1973, S. 131.

Darüber hinaus hallen die Kampfschreie des *Working Class Hero* auch in der so genannten *Ladlit* der 1990er Jahre wieder, in der Autoren wie Irvine Welsh (*Trainspotting*, 1993), Nick Hornby (*High Fidelity*, 1995) und John King (*The Football Factory*, 1996) signifikante Erstlingsromane und Bestseller schufen, die erneut die Lebenswelt der unteren Schichten zum Gegenstand literarischer Reflexion machen und Teile des *Working Class Hero* Phänomens in zeitgenössische *settings* und Themenfelder transferieren – signifikanter Weise ohne dabei allzu sehr vom grundsätzlichen Ursprungskonzept abzuweichen. Der Erfolg der *Ladlit* belegt, dass die Verbindung stereotypischer Klassen- und Genderwerte – wie sie durch die Texte der *Angry Young Men* etabliert wurden – noch immer und immer wieder als ein simples aber wichtiges Mittel der Identitätsformation angewandt werden kann (vgl. Ferrebe, 182ff.); auch für eine britische Gesellschaft, die den Wandel von einer Industrienation zu einer durch den Dienstleistungssektor dominierten Gesellschaft längst vollzogen hat.

An dieser Stelle bleibt abschließend noch die Frage zu klären, ob es sich beim *Working Class Hero* – im Sinne Reckwitz' – letztlich um ein *sub-*, *nicht-* oder *anti-*hegemoniales Subjektmodell handelt. Zur Erinnerung (vgl. Kapitel 2.7.2): Subhegemoniale Subjektmodelle stützen die jeweils hegemoniale Subjektkultur, lassen sich zwar von deren Modell abgrenzen, stehen aber gleichzeitig unter ihrem Einfluss, da sie grundlegende Elemente der dominanten Modelle zitieren, diese aber auch modifizieren können. Nicht-hegemoniale Subjektkulturen hingegen werden durch weitestgehend autonome Codes und Praktiken geprägt und definieren sich in relativer, wenn auch niemals absoluter Distanz zur hegemonialen Subjektkultur, ohne dabei selbst nach Hegemonie zu streben. Anti-hegemonialen Subjektmodelle schließlich grenzen sich in ihren Codes, Praktiken und Subjektentwürfen deutlich – wenn nicht gar alteritär – von jenen der hegemonialen Kultur ab und treten mit dem Anspruch auf, das hegemoniale Modell zu delegitimieren und selbst die ‚authentische‘ Form des menschlichen Subjekts zu repräsentieren.

Es wird deutlich, dass der *Working Class Hero* als Subjektmodell des Übergangs seine Entwicklung als anti-hegemoniales Subjektmodell in deutlicher Abgrenzung zum dominanten emotional-reservierten hegemonialen Subjektmodell der *middle class* und der organisierten Moderne beginnt und damit neuen Identitätsentwürfen den Weg ebnet, die durch das spätere hegemoniale Subjektmodell des Kreativsubjekts der Postmoderne aufgenommen und weitergeführt werden. Zu diesem neuen hegemonialen Subjektmodell steht es nun in relativer, wenn auch niemals absoluter Distanz ohne dabei

selbst nach Hegemonie zu streben. Der *Working Class Hero* entwickelt sich also von einem anti-hegemonialen Subjektmodell der Moderne zu einem nicht-hegemonialen Subjektmodell der Postmoderne. Als solches existiert es im Sinne Lotmans als Sinnreservoir und Identitätsangebot weiterhin an der kulturellen Peripherie – und kann dort von Individuen und Subjektmodellen gleichermaßen angezapft werden.

Das nicht-hegemoniale Konzept des *Working Class Hero* ist also nach wie vor präsent und hat seinen Weg über die britische Literatur hinaus in der Popkultur westlicher Gesellschaften gefunden, wie das Thema des rebellischen Antihelden und des nicht zwangsläufig sympathischen Verlierers belegt, das inzwischen zum Standardrepertoire westlicher Literatur- und Medienproduktionen gehört. In Erscheinung treten konnte es allerdings erst durch einen aktiven Beitrag von literaturschaffenden Individuen aus der *lower* oder *working class*, wie er in der britischen Gesellschaft der Nachkriegszeit erst aktiv gefördert wurde. Das hier entstehende Spannungsfeld aus neuen literarischen Themen einer bereits gelebten Realität und dem Entstehen neuer Subkulturen öffnet dabei einen Raum der Kontingenz, in dem sich die unterschiedlichen Spielarten, Subkulturen und Subjektmodelle einer bald folgenden Postmoderne entfalten können.

Das volle Potential dieser Kontingenz ruft das Subjektmodell des *Working Class Hero* selbstverständlich noch nicht ab, ebnet aber dem konsumtorischen Kreativsubjekt der Postmoderne den Weg. Der *Working Class Hero* selbst bleibt ein rückwärtsgewandtes Subjektmodell, in dem es das Heil für sein programmatisches Leid in der als reich empfundenen und idealistisch verklärten Tradition seiner Herkunftskultur sucht – sowohl in der Arbeiterklasse, aber auch in der Tradition eines imperialen Großbritanniens. Beide Kulturkonzepte werden durch die idealisierte Reaktivierung im literarischen Diskurs aber auch medial in die Zukunft transportiert und als verklarte Version der eigenen klassenspezifischen und nationalen Identität am Leben gehalten.

Diese Reaffirmierung subjektspezifischer Identitäten anhand traditioneller Muster scheint mir ein grundlegendes Reaktionsmuster, ein Reflex der britischen Gesellschaft in Krisenzeiten zu sein, wie die stets vorhandenen Distinktionsbewegungen auf der Ebene der in der Dienstleistungsnation Großbritannien eigentlich nicht mehr existenten Ebene sozialer „Klassen“ ebenso zeigen, wie die inner- und internationalen Separationsbestrebungen auf Ebene des UK und der EU – Stichwort ‚Brexit‘ – belegen. Die im Subjektmodell des *Working Class Hero* auftretenden inneren Fissuren und

Widersprüche zwischen sozialer Progression und reaktionärem Traditionalismus, zwischen klassenspezifischer Distinktion und nationaler Inklusion spiegeln somit meines Erachtens auch die bis heute nicht abgeschlossene Vergangenheitsbewältigung Großbritanniens wieder, die in der finalen Konsolidierung der widersprüchlichen identitätsstiftenden Strömungen der einstigen global-imperialen Wirkung vor 1914 und der noch anhaltenden großen Depression des einstigen Weltreichs nach 1945 seine Lösung finden muss.

Der *Working Class Hero* als identitätsstiftendes Subjektmodell für Individuen, die ihre eigene Subjekthaftigkeit als eine scheiternde wahrnehmen, wird von der Lösung dieser Frage unberührt bleiben und als stets in Nuancen verändertes *underdog*-Phänomen weiterhin seinen Platz in der literarischen und medialen Produktion finden.

## Bibliographie

### Primärquellen

Amis, Kingsley: *Lucky Jim*. New York: Penguin, 2002.

Braine, John: *Room at the Top*. London: Arrow Books, 2002.

Osborne, John: *Look Back in Anger*. Harmondsworth: Penguin, 1982.

### Sekundärquellen

Abrams, M.: „Advertising.” *Listener*. Dezember 1956, S. 189.

Abrams, M. u.a.: *Must Labour Lose?* Harmondsworth: Penguin, 1960.

Alayrac, Claude: „Inside John Braine’s Outsider”. *Caliban*. 8, 1971, S. 11-38.

Allsop, Kenneth: *The Angry Decade: a Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. London: Owen, 1958.

Antor, Heinz: *Die Narrativik der Angry Young Men. Eine Studie zur literaturdidaktischen Bedeutung rezeptionslenkender Gruppenstereotypen*. Heidelberg: Winter, 1989.

*BBC Internal Memorandum*. BBC Written Archives. 14. Februar 1944.

Bell, Daniel: *The End of Ideology*. Glencoe, Illinois: The Free Press of Glencoe, 1960.

Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Blamires, Harry: *A Short History of English Literature*. London: Methuen, 1979.

Bode, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen: A. Franke, 2005.

Bödeker, Heike: „Intersexualität (Hermaphroditismus).“ *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*. 49/50, 1998, S. 99-107.

Bogdanor, Vernon, und Skidelsky, Robert (Hg.): *The Age of Affluence, 1951-1964*. London: Macmillan, 1970.

Braine, John: „The Penalty of Being at the Top.” *Time & Tide*. 3.-9. Januar 1963, S. 21, S. 23.

Brook, Susan: „Engendering Rebellion: The Angry Young Man, Class and Masculinity.” In: Lea, Daniel, und Schoene, Berthold (Hg.): *Posting the Male*.

- Masculinities in Post-War and Contemporary British Literature*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 19-34.
- Bryden, Ronald: „The House that Jimmy Built.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 5-20.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. 2. Auflage. New York: London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: University Press, 1997.
- Calder, Angus: *The People's War*. St Albans: Granada, 1969.
- Carter, Alan: *John Osborne*. 2. Auflage. Biography and Criticism 14. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1973.
- Castells, Manuel: „Communication Power.“ In: Curran, James (Hg.): *Media and Society*. London: Bloomsbury Academy, 2010.
- Churchill, Winston S.: *The End of the Beginning: War speeches*. Hg. Wade, Charles. London: Cassell, 1943.
- Connell, Robert W.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*. 2. Auflage. Opladen: Leske + Budrich, 2000.
- Corke, Hilary: „Getting to the Bottom of the Top.“ *New Republic*. 3, November 1962, S. 23-24.
- Curran, Charles: „The New Estate in Great Britain.“ *Spectator*. Januar 1956, S. 72.
- Curran, Charles: „The Politics of the New Estate.“ *Spectator*. Februar 1956, S. 209.
- Curran, Charles: „The Passing of the Tribunes.“ *Encounter*. Juni 1956, S. 21.
- Curran, James, und Seaton, Jean: *Power Without Responsibility. Press, Broadcasting and the Internet in Britain*. 7. Auflage. Abingdon: Routledge, 2010.
- Crosland, C.A.R.: „The Mass Media.“ *Encounter*. November 1962.
- Crosland, Anthony: *The Future of Socialism*. London: Cape, 1956.
- Demastes, William W.: „Osborne on the Fault Line. Jimmy Porter on the Postmodern Verge.“ In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 61-69.
- Derrida, Jacques: „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.“ In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 422-442.

- Drabble, Margaret (Hg.): *The Oxford Companion to English Literature*. 3. Auflage. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Dodds, John M.: „From Alice to Zombies: Analogy and Opposition in John Braine’s *Room at the Top*.” In: Brady, Mark u. a. (Hg.): *Four fits of Anger. Essays on the Angry Young Men*. Udine: Campanotto, 1986.
- Durbin, Evan: *The Politics of Democratic Socialism*. London: Routledge, 1957.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen*. Zweiter Band: *Wandlung der Gesellschaft, Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Faßler, Manfred, und Halbach, Wulf (Hg.): *Geschichte der Medien*. München: Fink UTB, 1998.
- Fausto-Sterling, Anne: *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books, 2000.
- Feldmann, Gene, und Gartenberg, Max (Hg.): *Protest*. London, Panther, 1960.
- Ferrebe, Alice: *Masculinity in Male-Authored Fiction 1950-2000: Keeping It Up*. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2005.
- Findlater, Richard: „The Angry Young Man: Britain’s Fiery New Dramatist.” *The New York Times*. 29. September 1957, S. 1.
- Foot, Paul: *The Politics of Harold Wilson*. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- Freud, Sigmund: „General Introduction to Psycho-Analysis: Twenty-First Lecture. Development of the Libido and Sexual Organisation.” In: Benton, William (Hg.): *The Major Works of Sigmund Freud*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.
- Freud, Sigmund: „Mourning and Melancholia.” In: Rieff, Philip (Hg.): *General Psychological Theory*. New York: Macmillan, 1976, S. 170-72.
- Galbraith, J.K.: *The Affluent Society*. Harmondsworth: Penguin, 1963.
- Gale, Steven H.: „John Osborne: Look Forward in Fear.” In: Bock, Hedwig, und Wertheim, Albert (Hg.): *Essays on Contemporary British Drama*. München: Hueber, 1981.
- Galef, David: „Beyond Anger. Osborne’s Wrestle with Language and Meaning.” In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 21-34.
- Gilleman, Luc: „The Logic of Anger and Despair. A Pragmatic Approach to John Osborne’s *Look Back in Anger*.” In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 71-90.



- Gilleman, Luc: *John Osborne: Vituperative Artist; a Reading of his Life and Work*. New York: London: Routledge, 2002.
- Gindin, James: *Postwar British Fiction. New Accents and Attitudes*. Berkeley: University of California Press, 1962.
- Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- Goldstone, Herbert: *Coping with vulnerability: the Achievement of John Osborne*. Washington, DC: University Press of America, 1982.
- Greenblatt, Stephen: „Psychoanalysis and Renaissance Culture.” In: Parker, Patricia, und Quint, David (Hg.): *Literary Theory. Renaissance Texts*. Baltimore, London: John Hopkins UP, 1986.
- Greenblatt, Stephen: „Kultur.“ In: Baßler, Moritz (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995, S. 48-59.
- Gray, Nigel: *The Silent Majority*. London: Vision, 1973.
- Gutwillig, Robert: „A Talk with John Braine.” *New York Times Book Review*. 7, Oktober 1962, S. 5, S. 20.
- Hare, David: „Eulogy for John Osborne.” In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 193-196.
- Hassan, Ihab: „Toward a Concept of Postmodernism.“ In: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1982, S. 259-71.
- Hayman, Ronald: *John Osborne*. 3. Auflage. London: Heinemann, 1976.
- Henrich-Franke, Christian: „Eurovision: Europäischer Fernsehprogrammaustausch in seinen Anfangsjahren.“ In: *Themenportal Europäische Geschichte*. Stand 2011. Zugriff am 27.10.2016. URL: <http://www.europa.clio-online.de/2011/Article=501>.
- Hewison, Robert: *In Anger. British Culture in the Cold War 1945-60*. New York: Oxford University Press, 1981.
- Hibbin, Nina: „The British ‘New Wave.’” In: *The Movie*. Chapter 57. London: Orbis, 1981.
- Hiebel, Hans H. u.a.: *Die Medien. Logik, Leistung, Geschichte*. München: Fink UTB, 1998.

- Hill, John: „Working-Class Realism and Sexual Reaction: Some Theses on the British ‚New Wave‘.” In: Curran, James, und Porter, Vincent (Hg.): *British Cinema History*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1983.
- Hill, Napoleon: *Denke nach und werde reich. Die 13 Gesetze des Erfolgs*. 6. Auflage. München: Ariston, 2014.
- Hinchliffe, Arnold: *John Osborne*. Boston: Twayne, 1984.
- Hobsbawm, Eric J.: *Industry and Empire. An Economic History of Britain since 1750*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1969.
- Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*. London, Chatto & Windus, 1957.
- Hopkins, Harry: *The New Look*. London: Secker and Warburg, 1963.
- Hörisch, Jochen: *Gott, Geld, Medien. Studien zu den Medien, die die Welt im Innersten zusammenhalten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Horkheimer, Max, und Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988.
- Huss, Roy: „John Osborne’s Backward Halfway Look.” *Modern Drama*. 6, 1963, S. 20-21.
- Immirzi, L., Smith, A., Blackwell, T.: *The Popular Press and Social Change, 1945-65*. Unpublished report for the Rowntree Trust, University of Birmingham.
- Kapert, Ines: *Der Mann in der Krise. Oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur*. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Kimmel, Michael S.: *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. Los Angeles, London: Sage, 1987.
- Klein, Viola: *Working Wives*. London: Institute of Personnel Management, 1954.
- Knight, G. Wilson: „The Kitchen Sink: On Recent Development in Drama.” *Encounter*. 11, 1963.
- Lachmund, Jens, und Stollberg, Gunnar (Hg.): *The Social Construction of Illness. Illness and Medical Knowledge in Past and Present*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1992.
- Laclau, Ernesto, und Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hrsg. und übers. von Hintz, Michael, und Vorwallner, Gerd. Wien: Passagen-Verlag, 1991.
- Laing, Stuart: *Representations of Working-Class Life 1957-1964*. London: Macmillan, 1986.

- Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer systematischen Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp, 1995.
- Lea, Daniel, und Schoene, Berthold: „Masculinity in Transition: an Introduction.” In: Lea, Daniel, und Schoene, Berthold (Hg.): *Posting the Male. Masculinities in Post-War and Contemporary British Literature*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2003, S. 9-18.
- Lee, James W.: *John Braine*. New York: Twayne, 1968.
- Lotman, Juri: *Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Ludewig, Isabell: *Lebenskunst in der Literatur: Zeitgenössische fiktionale Autobiographien und Dimensionen moderner Ethiken des guten Lebens*. Tübingen: Narr, 2011.
- Luhmann, Niklas: „Individuum, Individualität, Individualismus.“ In: ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 149-258.
- Lyotard, Jean- François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Übersetzt von Bennington, Geoff, und Massumi, Brian. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Mangan, Michael: *Staging Masculinities. History, Gender, Performance*. London, Basingstoke: Macmillan, 2003.
- Marcuse, Herbert: „Über den affirmativen Charakter der Kultur.“ In: ders.: *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 50-101.
- Martin, Graham: „A Look Back at Osborne.” *Universities and Left Review*. 7, 1959, S. 39.
- Maurer, Margarete: „Sexualdimorphismus, Geschlechterkonstruktion und Hirnforschung.“ In: Pasero, Ursula (Hg.): *Wie natürlich ist Geschlecht? Gender und die Konstruktion von Natur und Technik*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002, S. 65-108.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.
- Merton, Robert K.: *Social Theory and Social Structure*. Glencoe: The Free Press, 1957.
- Mitchell, Juliet. *Women: The Longest Revolution*. London: Virago, 1984.
- Mortimer, John: „The Angry Young Man Who Stayed that Way.” In: Denison, Patricia D. (Hg.): *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 183-186.

- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In: dies.: *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan, 1989.
- Orwell, George: „England Your England.” In: Orwell, S. und Angus, I. (Hg.): *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Vol. 2. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- Park, Robert Ezra: *Race and Culture*. Glencoe: The Free Press, 1950.
- Posselt, Gerald: „Performativität.“ In: *Produktive Differenzen: Forum für Differenz- und Genderforschung*. Universität Wien. Stand 6.10.2003. Zugriff am 25.10.2016, URL: <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php>.
- Quigley, Austin E.: „The Personal, the Political, and the Postmodern in Osborne’s *Look Back in Anger* and *Déjàvu*.” In: Denison, Patricia D.: *John Osborne: a Casebook*. New York: Garland, 1997, S. 35-59.
- Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Göttingen: Velbrück Wissenschaft, 2006.
- Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien*. Göttingen: Velbrück Wissenschaft, 2001.
- Rippier, Joseph S.: *Some Postwar English novelists. Angus Wilson, William Golding, Iris Murdoch, Lawrence Durrell, Kingsley Amis, John Wain, John Braine, Alan Sillitoe*. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1965, S. 179.
- Ritchie, Harry: *Literature and the Media in England, 1950-1959*. London: Faber and Faber, 1988.
- Roesler, Alexander, und Stiegler, Bernd (Hg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. München: Fink UTB, 2005.
- Rosenberg, Ingrid von: *Der Weg nach oben: Englische Arbeiterromane 1945-1978*. Frankfurt am Main, Bern: Lang, 1980.
- Sagan, Françoise: *Bonjour Tristesse*. Berlin: Ullstein, 2013.
- Sartre, Jean Paul: *What is Literature?* Übersetzt durch Fechtman, Bernard. London: Methuen, 1950.
- Schlesinger, Arthur Jr.: „Look Back in Amazement.” *The New Republic*. 137, Dezember 1957, S. 19-21.
- Schleussner, Bruno: *Der neopikareske Roman. Pikareske Elemente in der Struktur moderner englischer Romane. 1950-1960*. Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 61. Bonn: Bouvier, 1969.

- Schlüter, Kurt: *Die Kunst des Erzählens in John Braines Roman Room at the Top*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1965.
- Schmale, Wolfgang: *Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000)*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2003.
- Seeber, Hans Ulrich, u.a.: „Die Zeit nach 1945.“ In: Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Englische Literaturgeschichte*. 3 Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999.
- Segal, Lynne: *Slow Motion. Changing Masculinities, Changing Men*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1990.
- Selz, Jean: „John Osborne et Jimmy Porter.“ *Les Lettres Nouvelles*. 61, 1958, S. 908-911.
- Simmel, Georg: „Die Erweiterung der Gruppe und die Ausbildung der Individualität.“ In: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, 791-863.
- Simmel, Georg: „Die beiden Formen des Individualismus.“ In: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Band I. Gesamtausgabe Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 49-56.
- Sinfield, Alan: *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Sissons, Michael, und French, Philip (Hg.): *Age of Austerity, 1945-51*. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Süddeutsche Zeitung*. 156, 10./11. Juli 2010, S. V2/8.
- Taylor, John R.: *John Osborne: Look Back in Anger: A Selection of Critical Essays*. London: Macmillan, 1968.
- Treibel, Annette: *Einführung in die soziologische Theorie der Gegenwart*. 5. Auflage. Opladen: Leske + Budrich, 2000.
- Turner, Victor: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- Uspenskij, Boris: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Vollmoeller, Wolfgang: *Was heißt psychisch krank? Der Krankheitsbegriff in Psychiatrie, Psychotherapie und Forensik*. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 2001.
- Weimann, Robert: „Die Literatur der Angry Young Men.“ *ZAA*. 7, 1959, S. 117-189.
- Wellwarth, George E.: „John Osborne: ‘Angry Young Man’?“ In: Taylor, John R.: *John Osborne: “Look Back in Anger”: a Casebook*. London: Macmillan, 1978, S. 117-128.

- Westergaard J., und Resler H.: *Class in a Capitalist Society*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Wiesner-Hanks, Merry: *Gender in History*. Oxford: Blackwell, 2001.
- Williams, Raymond: *Culture and Society, 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- Williams, Raymond: *Communications*. 2. Auflage. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Williams, Raymond: *Politics and Letters*. London: New Left Books, 1979.
- Williams, Raymond: *Culture*. Glasgow: Fontana, 1981.
- Willis, Ted: „Discussion on Vital Theatre.” *Encore*. 19, 1959, S. 22.
- Wilson, Colin: *The Outsider*. London: Vision Press, 1982.
- Wilson, Colin: *The Angry Years: the Rise and Fall of the Angry Young Men*. London: Robson, 2007.
- Wilson, Elizabeth: *Only Halfway to Paradise*. London, New York: Tavistock, 1980.
- Winkgens, Meinhard: „Hybride Identitätskonstruktionen zwischen einer ‚Politik kultureller Differenz‘ und individueller Authentifizierung in den Fiktionen Hanif Kureishis – Anmerkungen zu *The Buddha of Suburbia* und *The Black Album*.“ In: Glomb, Stefan, und Horlacher, Stefan (Hg.): *Beyond Extremes. Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*. Tübingen: Narr, 2004, S. 173-214.
- Wolf, Matt: „Angry Again.” *American Theatre*. Oktober 1999, S. 102-103.
- Worth, Katherine J.: „The Angry Young Man.” In: Taylor, John R.: *John Osborne: “Look Back in Anger”: a Casebook*. London: Macmillan, 1978, S. 101-116.
- Zahavi, Dan: *Self-Awareness and Alterity: A Phenomenological Investigation*. Evanston: Northwestern University Press, 1999.
- Zitterbarth, Walter: „Gesundheit als gesellschaftliche Konstruktion.“ In: Lutz, Rainer, und Mark, Norbert (Hg.): *Wie gesund sind Kranke? Zur seelischen Gesundheit psychisch Kranker*. Göttingen: Verlag für Angewandte Psychologie Göttingen, 1995. S. 27-39.

## **Erklärung**

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus anderen Quellen direkt oder indirekt übernommenen Daten und Konzepte sind unter Angabe der Quelle gekennzeichnet. Insbesondere habe ich nicht die entgeltliche Hilfe von Vermittlungs- bzw. Beratungsdiensten in Anspruch genommen.